مقدمة تأصيلية

للمصطلح النقدي أهمية كبيرة في التراث الأدبي العربي. فقد ظهرت ملاحظات نقدية مبكرة مع الشعراء والمحكمين في ميادين الإلقاء الشعري. وارتبطت هذه الملاحظات النقدية المبكرة بالشعر خاصة فنظرت في نظمه وموسيقاه ومعناه اعتمادا على تحكيم الذوق الفني الذي يمتلكه العربي المستقبل للشعر من خلال درجات التأثر بالمعاني والانفعال مع الإلقاء سواء من حيث الصوت أو القوالب التي تصاغ فيها هذه المعاني.

ومع بدايات هذه الملاحظات النقدية الذوقية كانت تظهر تعليقات ومفاهيم تشكلت في صور مصطلحات نقدية لازالت توظف في الحقل النقدي إلى عصرنا الحاضر. ومعروف لدى الدارسين أن هذه الملاحظات - التي تبلورت بعد في مصطلحات - انصبت على جوانب اللغة والنحو والعروض والموسيقى والأساليب البلاغية. وهي التي أسست لنشأة ما يعرف اليوم بالمناهج النقدية المتعددة والتي تأثرت في مجملها بمعطيات الفكر الغربي بحكم الاحتكاك الثقافي بين الثقافة العربية مع الثقافات الأجنبية.

وإذا كانت المصطلحات والمفاهيم النقدية قد حافظت على طابعها العربي لأن موضوعها الأساسي هو الشعر العربي فإن معظمها - في تأثر بالفكر النقدي الغربي - قد تحول إلى أداة من أدوات المعالجة المنهجية للنصوص الأدبية عموما وخاصة النصوص الشعرية، وركزت

على بنيتها الداخلية وعلى أساليبها البلاغية وموسيقاها الشعرية وعروضها وقافيتها، واتسعت دائرة تحكيم المنهج النقدي إلى النظر في توظيف الدلالة والمعجم والتركيب.

وتندرج أبحاث هذا العدد في حقل المصطلح والنقد الأدبي في ارتباط بالخطاب عموما سردا وقصيدة ونثرا. وفي ارتباط بالنص القرآني وبلاغته وإعجازه.

يتناول البحث الأول إشكالية المصطلح العروضي للباحث ملاّس مختار من جامعة سطيف بالجزائر يوضح فيه أن المصطلح هو بوابة كل علم ومهاد كل نظرية، وأنه شفرة الخطاب النقدي وطلعه المثمر الذي لولاه ما كانت المعرفة وما وقع التواصل. كما يشير فيه إلى أن الاهتمام بتطوير المصطلح العربي وتفعيل دوره بدأ في المعرفة اللغوية والأدبية حينما حدث الاحتكاك بين الثقافة العربية وغيرها من الثقافات الأجنبية. وبفعل هذا الاحتكاك انتبه العرب إلى دور المصطلح في تأسيس المعرفة العلمية الصحيحة، وتأسيس حضارة علمية قوية دعمتها لغة متنوعة ومتجددة مما سمح بتوطين المعرفة العلمية وترقية خطابها التواصلي. ومن خلال هذه المناقشة المصطلحية اهتم الباحث بالمقاربة النقدية لعلم العروض باعتباره حدثا عظيما وثورة عارمة خلخلت معالم الثقافة النقدية لكونه العلم الجديد الذي لم يعرف له مثيل.

ويهتم البحث الثاني للدكتور يوسف الإدريسي من المغرب بالنقدات المبكرة عند العرب واختلاف صور تأويلها عند الدارسين المحدثين. وهو محاولة في فهم الاشتغال بالتساؤل عن نشأة النقد العربي وبدايات تشكله بهدف رصد المواقف الجمالية والأحكام النقدية المبكرة المرتبطة بالمنهاج النقدي القديم. وهي النشأة التي ارتبطت بنشأة الموقف من

التراث ذاته، مما حتم صدور مفاهيم مختلفة للنقد وتحديدات متباينة له نتجت عنها تصورات ذات خلفيات فكرية وفلسفية. وهي تصورات نقدية مبكرة تأثرت بالصراعات السياسية والمذهبية التي كانت معتملة في المشرق العربي. وفي رأي الباحث فقد ساد مذهبان أساسيان هما المذهب السلفي التأصيلي المنتصر للتراث، والمذهب الحداثي الممجد للغرب المنبهر بمنجزاته ومناهجه، إذ يعتبر المنهج شرطا لكل عملية نقدية وأساسا لكل عمل نقدي.

ومن إشكال المصطلح العروضي والنظرات النقدية المبكرة إلى قراءة في معجم مصطلحات المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي» للباحث المغربي أحمد بنبين. وهي قراءة وصفية يقدمها الباحث عبدالكريم عوفي من المغرب لهذا القاموس بوصفه أول معجم علمي في مجال المخطوط العربي. ويتناول صاحب البحث الإجابة عن جملة من التساؤلات تعكس جوهر إشكالية المخطوط العربي. فمن التعريفات الأولية لبعض المصطلحات المرتبطة بالمخطوط إلى عرض مفاهيم الكوديكولوجيا إلى إبراز المحاولات الأولى لتأسيس صناعة المخطوط ثم عرض مصطلحات المعجم قيد الدراسة.

فيما يناقش البحث الرابع القصيدة القديمة بين التعدد والوحدة. وهو عبارة عن قراءة أسلوبية في معلقة عمرو بن كلثوم قدمها الباحث المختار حسني من المغرب. وفيها ينبه إلى حاجة الشعر العربي لإعادة قراءاته لما يختزنه من جمال أسلوبي ووحدة وتنوع في الأغراض. ويعرض البحث للسمات الإيقاعية وللصيغ الصرفية والتركيبية وللاشتقاقات وللحقول الدلالية ومعجمها المتنوع، ويدرس الأساليب وصورها البلاغية ونبرتها الخطابية، ويختم بالتنبيه إلى تضافر كل هذه السمات من أجل إنتاج خطاب تواصلي إقناعي.

ويعالج البحث الخامس بعض القضايا من بلاغة القرآن الكريم وأثرها في توجيه وتقويم سلوك كل من الزوجين للدكتورة نورة سلمان سالم الجهني من جامعة تبوك. والبحث عبارة عن نظرات بلاغية في الكشف عن الأسرار والمزايا البلاغية لآي القرآن الكريم التي تناولت هذا الموضوع. وتبرز الباحثة فيه أهمية ودور المنهج القرآني في توجيه السلوك الإنساني وتقويمه من خلال التركيز على بلاغة آيات كتاب الله تعالى في هذا الباب. وهو منهج متميز في وسائله لافت للنظر داع إلى التأمل وإعمال الفكر باعتباره آية في السمو والإعجاز. وتتبعت الباحثة الآيات الخاصة بمناقشة هذا التوجيه وركزت فيها على الأساليب البلاغية من مثل السياق والحجاج والنظم وغيرها من الأساليب.

ومن البحث البلاغي في بعض آيات القرآن الكريم إلى بحث سادس قدمه رضوان بليبط من المغرب عن مقاربة بلاغية حجاجية تطبيقية على قصيدة أبي تمام. والبحث دراسة بلاغية حجاجية تطبيقية لخصائص الخطاب الشعري الحجاجي الإقناعي، يبرز فيه الباحث أهم تقنيات الحجاج الموظفة في قصيدة مدحية لأبي تمام، لأن الخطاب الشعري يمتلك القدرة على احتضان الحجاج، ويتفرد بحضور التخييلي في امتزاج بالحجاجي والتداولي. والبلاغة بوصفها علم الخطاب المؤثر قائمة على الاحتمال والتداخل والتخييل بما هو واقعة حقيقية تتفاوت مسافتها حسب النصوص والتوجهات الخطابية عبر الأزمنة والحضارات.

ويدرس البحث السابع في هذا العدد العوالم المجازية المشتركة في ضوء مسائل علم البيان للدكتور سعود بن حامد الصاعدي من جامعة أم القرى. ودراسة العوالم المجازية بحث في التفاعل مع الكون والاندماج فيه من خلال التجربة في ضوء علم البيان بمفهومه البلاغي

التواصلي. وهو تفاعل يتمظهر ضمن عوالم مجازية متوازنة. واقتصرت الدراسة على ثلاثة أنواع هي عالم الطفولة، وعالم الحلم، وعالم الفن. وهي العوالم التي تقوم على تصورات نسقية تعبر اللغة من خلالها عن عالم الواقع بشكل متمايز عن التعبير الواقعي المباشر، وهي عوالم تعتمد على التخييل والمجاز واللجوء إلى استخدام اللغة الاستعارية باعتبارها جوهر المجاز، وذلك وفق رؤيتين الأولى موضوعية والثانية تجريبية. والذي يهتم به أكثر هو البحث في الارتباطات التي تحدث بين هذه المجالات والعوالم. كما ناقش مفهوم البيان ومستوياته وعلاقته بالعوالم المجازية.

وخص البحث الثامن للمروي عليه في الحكاية التراثية العربية لأحمد علواني من جامعة بنها حيث يميز بين المروي عليه والقارئ في الدراسات النقدية المهتمة بالنصوص السردية. إن فعل التلقي سواء أكان بالاستماع أو بالقراءة يقع على المروي عليه داخل النص وعلى القارئ خارجه. وحاول في دراسته هذه تحليل طبيعة إنتاج الحكي في كتاب كليلة ودمنة من منطلق أن عملية إرسال الحكي واستقباله تعتمد على ثلاثة أركان هي الراوي والمروي عليه والحكاية. وناقش الباحث قضايا التلميح والتفسير في الحكاية التراثية وكيف تقدم للمرعي عليه، إلى جانب قضايا المتناسل والتلقي المستمر إذ إن لكل حكاية نهاية ينتهي معها نشاط المروي عليه. وفتْحُ التساؤل عما بعد النهاية تجديدٌ وتنشيط للمروي عليه ليُفتح بابُ الحكي من جديد وهو ما له صلة بعملية التلقي وتنامي سلطة الراوي وتتمثل سلطة الحكي في مواصلة متعة الكلام.

والبحث التاسع من هذا العدد دراسة أدبية نقدية في وصف الشيب وبكاء الشباب في الشعر الجاهلي لـ مواهب أحمد علي محمد من جامعة تبوك. وكما هو واضح من العنوان عمل البحث على معالجة مفاهيم

الشيب والشباب وموضوع البكاء على الشباب في الشعر الجاهلي معتبرا أن الشاعر كان أشد إحساسا بالزمن، ومن ثم ذمَّ كثيرٌ من الشعراء الجاهليين الشيبَ لكونه توأم الموت إذ هو علامة الكبر والضعف، ودلالة على انتهاء رسالة الإنسان في هذه الحياة خاصة لما يقترن بعزوف النساء ونفورهن من الشاعر بسبب تقدم العمر. وبذلك يلجأ الشاعر الجاهلي إلى ذكر علامات الشيب السبب الرئيسي في اليأس وتمني الموت.

هيئة التحرير

إشكاليات المصطلح العروضي

ملاَّس مختار(*)

الدراسة:

إنّ المصطلح هو بوابة كلّ علم ومهاد كلّ نظرية. فكلّ علم لم ينظّم بعد مصطلحاته، ولم يتمّكن من بناء صرحه الاصطلاحي المتميّز، سيبقىلا محالة فاقدا لمشروعيته العلمية،وذلك لأنّ العلوم كلّها إنّما تقاس بمدى تمركز مصطلحاتها وانسجامها وتوافقها على المستويينالنظري والتطبيقي. فكلّ معرفة علمية إنّما تتميّز عن غيرها من خلال تباين مفاهيمها ومصطلحاتها. ولعلّ الإشكال الّذي يقع عادة في تحديد بعض مصطلحات علم من العلوم لهو أقل خطورة إذا ما قيس بخطورة غموض المفاهيم والتباسها، لأنّ المفاهيم الّتي يرتكز عليها العلم هي الحدود الّتي تؤسّس وجوده وتبني صرحه.

ولقد اصطدمت كلّ العلوم في مراحل تطوّرها بإشكالية تحديد المصطلح وتوحيده، من منطلق أنّ المصطلح «هو شفرة الخطاب النقدي وطلعه المثمر الّذي لولاه ما كانت المعرفة، وما وقع التواصل، إنّه ما زال حدّ التعريف ولبنة النظرية الّتي تستوي على بنائها به، وقد يكون أحد مثيراتها، ثمّ باكتنازه التصوّر يصير مطمحا بلاغيا في غير حالة، إنّه يوشك أن يصبح فارس النصّ الّذي يقود قطيع الفكر، فتنتظم من

(*) قسم اللغة والأدب العربي - جامعة سطيف.

خلفه جيوش الكلام، وتفتح له قلاع الذهن والوجدان، فيدخل النصّإلى معية المتلقّي دخول الفاتحين الظافرين، وهو لا يحدوه روع، ما دام على أمن من تصوّره، وأمان من صوته الدال، فيقع التواطؤ والشيوع، وتقوم قيامة المعرفة»[1].

ولقد بدأ الاهتمام بتطوير المصطلح العربي وتفعيل دوره في المعرفة اللغوية والأدبية حينما حدث ذلك الاحتكاك الرائع بين الثقافة العربية وغيرها من الثقافات الأخرى ولاسيّما منها الثقافة اليونانية، حيث انتبه علماء العرب إلى دور المصطلح وجدواه في التأسيس للمعرفة العلمية الصحيحة. ويعدّ الجاحظ أوّل من أشار إلى قضيّة المصطلح، حيث قال في كتابه البيان والتبيين: «... وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقّوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفا لكلّ خلف، وقدوة لكلّ تابع»[2]. ولقد كان كتاب ابن المعتز «البديع» الّذي اعتبره محمّد مندور بوابة النقد المنهجي عند العرب، أوّل كتاب اهتم فيه صاحبه بتحديد «خصائص مذهب البديع، ووضع مصطلحاته»[3]. ولقد أشار ابن المعتّز إلى ذلك صراحة، حيث قال في معرض حديثه عن فنون البديع: «ولعلّ بعض من قصّر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدّثه نفسه، وتمنّيه مشاركتنا في فضيلته، فيسمّي فنون البديع بغير ما سمّيناه»[4]. وقد اقتفى أثره في ذلك تربه قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر»، حيث ألمح هو أيضا إلى رغبته في تحديد مصطاحات علمه، فقال: «إنّي لمّا كنت آخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدلّ عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك، من الأسماء لا منازعة فيها، إذ كانت علامات، فإنّ قنع بما وضعته، وإلاّ فليخترع لها كلّ من أبى ما وضعته منها ما أحبّ، فليس ينازع في ذلك»[5].

ومع هذا التحوّل الكبير الّذي شهدته الثقافة النقدية في تلك الفترة بدأ العرب في التأسيس لحضارة علمية قويّة، دعّمتها «لغة علمية متنوّعة ومتجدّدة، فلكلّ علم مصطلحاته، وإذا ما رأوا أنّ مصطلحا لا يؤدّي معناه أداء كاملا عدلوا عنه إلى ما هو أدقّ وأضبط. ولم يُبالوا بأن يكون المصطلح عربيا أصيلا أو مستعربا دخيلا، وربّما فضّلوا اللفظ الأجنبي إذا كان أدخل في المعنى وأكمل في الأداء، ولم يفتهم أن يسجّلوا مصطلحاتهم في معاجم خاصّة، وتوافر بذلك للعربية مجموعة قيّمة من «المفردات» و «التعريفات»؛ ويكفي أن نشير من بينها إلى «مفاتيح العلوم» للخوارزمي، و«كشّاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي»[6].

بيد أنّ الاهتمام بالمصطلح، وإنّ سمح في بادئ الأمر بتوطين المعرفة العلمية وترقية خطابها التواصلي، فإنّه مالبث بعد ذلك – حين تشعّب المصطلحات وتنوّعت وتباينت – أن أصبح عائقا يؤثّر التأثير السلبي على تلقي هذه العلوم، ممّا زاد من تعقيدها واضطربها وانفراط عقدها. وهو حال ما آلت إليه كثير من علوم العربية كالنحو والصرف والبلاغة والعروض. هذه العلوم الّتي أصبح الدراس العربي يجد عنتا شديدا في فهمها وبسط موضوعاتها ومباحثها، حتّى إذا أراد أحدهم، وهو في ضيم هذه المعاناة التّي يعيشها المصطلح العلمي في النقد العربي، أن يستظلّ به كان كمن استظلّ بأوار الهجير، ومن ركن إليه فكأنّما ركن إلى جرف هار، ولم تكن لتبلغ لديه القلوب الحناجر إلاّ جرّاء الهدى البيّنة، ولم تكن هذه البيّنة سوى مراوغة طيف الحقيقة حال مكابدة الوصول[7]. ولقد حاول الباحث في هذه المقاربة النقدية أن يرتاد أحد علوم العربية الّتي اعتلّت بعلّة التعقيد وهو علم العروض، فيكشف أسباب المرض، ويحاول أن يحدّد الدواء اللازم الشافي.

علم العروض بين الوضع والتلقّي:

علم العروض هو أحد علوم العربية واضعه هو الخليل بن أحمد الفراهيدي(100/170-1175هـ) الّـذي كان عالما نحريراوخريتا خبيرا(8)، أحاط بكثير من العلوم اللسانية والشرعية والرياضية، وخلّفا لنا معجما من أهم المعاجم العربية، غير أنّ براعته في اللغة والموسيقى غطّت على شهرته في العلوم الأخرى، إذ يعود إليه كلّ الفضل في وضع هذا العلم الّذي اتفق الجميع على أنّه مبتدعه دون سابق مثال. وقد ولد هذا العلم على يديه شبه كامل باتفاق كثير من الدارسين، وهذا بخلاف ما كانت عليه العلوم الأخرى كالنحو والصرف والبلاغة وغيرها الّتي لم ينسب فضل تأسيسها لعالم بعينه، وإنّما كانت ثمرة جهد كثير من العلماء والباحثين عبر عديد الحقب والعصور. ولعلّ الإضافات الّتي أضافها من جاؤوا بعده لم تكن بالحجم الّذي قد يثري هذا العلم ويغذّيه. ولعلّ من أهم هؤلاء تلميذه الأخفش الأوسط الّذي أضاف بحرا جديدا يدخل ضمن الدائرة الإيقاعية للبحر المتقارب، وهو ما سمّي بالمتدارك، كما أنّه أضاف بعضا من النماذج الإيقاعية مثل مجزوء المتقارب الأبتر. أمّا صاحب الصحاح ابو نصر اسماعيل بن حمّاد الجوهري فقد اكتفى بالتخفيف في عدد البحور الشعرية، فبعد أن أصبحت ستة عشر بحر جعلها اثنى عشر فقط.

ولقد كان علم العروض حدثا عظيما وثورة عارمة خلخلت معالم الثقافة النقدية في ذلك العصر، حيث ممّا جاء عن ابن خلّكان أن حمزة بن الحسن الأصبهاني قال عن علم العروض في كتابه «التنبيه على حدوث التصحيف»: «إنّ دولة الإسلام الّتي لم يكن لها عند العرب أصول من الخليل، وليس على ذلك برهان أوضح من علم العروض الّذي لا عن حكيم أخذه، ولا على مثال احتذاه. وإنّما اخترعه من ممرّ له بالصفّارين

من وقع مطرقة على طست ليس فيهما حجّة ولا بيان يؤدّيان إلى غير حليتهما أو يفيدان غير جوهرهما، فلو كانت أيّامه قديمة ورسومه بعيدة لشكّ فيه بعض الأمم لصنعته ما لم يصنعه أحد منذ خلق الله الدنيا من اختراعه العلم الذّي قدّمت على ذكره»[9]. وممّا رواه صاحب «معجم الأدباء» عن علم الخليل أنّ هناك من زعم أنّ الخليل قد اخترع ميزانا للشعر العربي «حذاه على غير مثال، وهو العروض الّتي إليها مفزع من خذله الطبع، ولم يُساعده الذوق من الشعراء ورواة الأشعار، فصار أثره لاختراع هذا العلم كأثر الفيلسوف أرسطاطاليس في شرح علم حدود المنطق»[10].

ونظرا لخصوصية هذه العلم بوصفه علما جديدا لم تعرف الدنيا - على حدّ قول الأصبهاني - مثيل له، فإنّ الأعناق قد اشرأبتّ رغبة في معرفته، وطلبا لتحصيله، فكان الراغبون في معرفته، ومنهم العلماء يفدون تباعا على دار الخليل. ولقد أبدى بعضهم إعجابا شديدا بعلم الخليل، وشغفا بمحاسنه، وولعا بالتنقيب في مباحثه، كما يكشف عن ذلك صاحب كتاب «العيون الغامزة على الخبايا الرمزة»، حيث يقول: «فلا يخفى أنّ للعروض صناع تقيم لبضاعة الشعر سوق المحاسن وزنا، وتجعل تعاطيه بالقسطاس المستقيم سهلا، بعد أن كان حَزنا. وقد كنت في زمن الصّبا مشغوفا بالنظر إلى محاسن هذا الفنّ، مولعا بالتنقير عن مباحثه الّتي طنّ على أذني منها ما طنّ، أطيل الوقوف بمعاهده، وأتردّد إلى بيوت شواهده، وأسبح في بحاره سبحا طويلا، وأجد التعلّق بسببه خفيفا، وإن كان الجاهل يراه سببا ثقيلا»[11].

ولئن كان الدماميني قد استخفّ علم الخليل، فإنّ هناك من أستثقله واستوعره، إذ هناك من الوافدين - كما تروي كتب اللغة والأدب- من كان يعود أدراجه وهو في حيرة من أمر هذا العلم الغريب.

وذلك ماحدث للأصمعي الّذي ذهب يوما يطلب الخليل وعلمه، فمكث هناك مدّة من الزمن، لم يستطع فيها تحصيل علم العروض، فلمّا يئس منه الخليل، فكّر له في طريقة لبقة حتّى يصرفه عنه، فنظم بيتا من الشعر ودعاه إلى تقطيعه:

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

ففطن الأصمعي إلى أنّ الخليل أراد أن يصرفه عن دراسة هذا العلم، فذهب ولم يرجع(12).

وركحا على هذه الرواية أمكننا القول بأنّ علم العروض رغم ما لاقاه من ترحيب ومباركة في عصر الخليل فإنّ هناك من ثار عليه وهاجمه، انطلاقا مما لوحظ عليه من غرابة في الطرح، وعسر في التلقي قد يبلغ أحيانا حدّ الاستعصاء. وهو ما حدث لعلم من أعلام ذلك العصر وهو الأصمعي، فما بالك بمن لا خبرة له أصلا بالشعر وإيقاعه من الطلاّب والدارسين. ولعلّ الرواية التي يرويها بعضهم عمّا جرى لابن الخليل عندما رأى أباه بصدد تقطيع بيت من الشعر تكشف عن بعض ما عايشه القارئ العربي في ذلك الوقت وهو يتلقّى هذا العلم. فالخليل- كما روى ابن خلكان- كان له ولد متخلّف، فدخل على أبيه يوما فوجده يقطّع بيت شعر بأوزان العروض، فخرج إلى النّاس وقال: إنّ أبي قد جُنّ، فدخلوا عليه فأخبروه بما قال ابنه، فقال مخاطبا:

لو كنت تعلم ما أقول عذرتني ولو كنت تعلم ما تقول عذلتكا

لكن جهلت مقالتي فعذلتني وعلمت أنّك جاهل فعذرتكا(13)

ولقد كان الجاحظ من أولئك الّذين وقفوا موقفا عدائيا من علم العروض، رافضا له، مستنكرا متهكّما بما جاء به من معارف وقواعد وأصول، وذلك انطلاقا – حسب زعمه – من غموضه وصعوبة تعلّمه، مع عدم فائدته وجدواه، حيث يقول في هذا الشأن: «العروض علمٌ مردود،

ومذهبٌ مرفوض، وكلام مجهول، يستكدُّ العقول، بمستفعلنومفعولن، من غير فائدة ولا محصول»[14].

وقد حاول بعض المتكلّمين وأهل الجدل في عصر الخليل أن ينزعوا من الصفة العلمية، ليدخلوه في باب اللهو والعبث، حيث روي عن أحدهم أنّه قال عن الخليل أنّ كان «كان مصروفا عن إدراك الحكمة إلاّ عن النحو والعروض، وما كلّ إنسان يفطن لنقصه، وإنّه كان محصورا الطبع عن تفهّم فنون من العلم رام تعلّمها فبقي فيها كالاّ حيّرا. فمن تلك الفنون علم الغناء والإيقاع، وعلم الكلام والجدل، وعلم الشطرنج والنرد. فأمّا علم الغناء والإيقاع فإنّه وضع فيه كتابا وسمّاه تراكيب الأصوات، وهو لم يعالج وترا قطّ، ولا مسّ بيده قضيبا، ولا كثرت مشاهدته للمغنّين»[15].

ومهما كان أساس بعض هذه الروايات القديمة الّتي حاولت أن تنال من علم الخليل صحيحا أم غير ذلك، فإنّه ممّا لا مماراة فيه أنّ علم العروض بوصفه أحد علوم العربية يظلّ العلم الّذي كثيرا ما يشتكي طلابه ومتلقّوه من صعوبة فهمه واستعصاء مدارسته. وليس أدلّ على ذلك من أن معظم الكتب الّتي ألّفت في علم العروض قديما وحديثا تؤكّد على طابع الغرابة والغموض فيه، فتكشف في عناوين مؤلّفاتها رغبتها في التبسيط والتسهيل والتوسّط. فمن الكتب القديمة هناك «القسطاس»[16] و«الوافي»[17] و«أهدى سبيل»[18] و«شفاء الغليل»[19] و«الوجه الجميل»[20]. ومن الحديثة هناك «الدليل»[21] و«الواضح»[23] و«التسهيل»[1] و«الثريا المضيئة»[24] و«المرشد الوافي»[25] و«المتوسط الكافي»[26] و«الوارد الصافي»[27] وهلّم جرّا. ممّا يُنبأ على أنّ دارسي علم العروض يعلمون عزوف كثير من المتعلّمين والقرّاء عن مدارسة هذا العلم، ولذلك فإنّهم يحاولون استقطابهم إليه من خلال إبراز

رغبتهم في تسهيل ما كان صعبا، وتبسيط ما كان معقّدا، واستيفاء ما كان منحبسا.

ولقد احتدم النقاش في العصر الحديث حول أهمية علم العروض وجدواه، وحول مدى قدرة المتعلّم على دراسته واستيعاب قواعده. ولئنْ اختلف بعضهم حول أهميّته وجدواه، فإنّهم اتفقوا جميعا على صعوبته وبعد مطلبه. وفي هذا الشأن يشير الاستاذ كمال ابراهيم إلى أنّ «التماس علمي العروض والقافية من كتب القدامى من المؤلّفين والباحثين يتطلّب جهدا غير يسير، وربّما عجز الدارس عن إدراك ماينشد فيها، فيترك هذا العلم من أوّل الطريق، ذلك لما تتّسم به معظم هذه الكتب أو الفصول والأبواب الواردة في كتب الأدب القديمة من إبهام وتعقيد بحيث تحتاج إلى من يبسطها ويوضّح أحاجيها وألغازها، أو أستاذ ملمّ بها يقرّبها للطالب والدارس»(28). وهي الملاحظة عينها الّتي ذكرها عبد الرزّاق محي الدين، حيث كشف أنّ المدرّس إذا شرع في تلقين طلاّبه هذا العلم، فإنّه لا محالة سيجد منهم عزوفا وتخوّفا من دراسته وتعلّمه، «ويأسا من بلوغ حظّ من المعرفة له، وتيقّنا من الرّسوب فيه. ويظلّ مدرّسه لأكثر من شهر يهدّئ من روع هؤلاء، ويخفّف من حدّة يأسهم، ويؤكّد لهم أنّ قليلا من الصبر والرياضة على دراسته ستكشف لهم أنّه فنّ سهل لذيذ، وإنّ النجاح فيه ميسور أكثر من يسره في بقيّة علوم العربية، وأنّ يأسهم من النجاح والجدوى سيتحوّل إلى اليقين بالنجاح، وتأكيد من بليغ الجدوى. وليس المدرّس في تطمينهم بذلك، وتأميلهم بالجدوى مُجانبا للواقع، أو ممنّيا بباطل»(29). وأمثلة هذين القولين لاتفتأ تعترضك كلّما هممت بقراءة كتاب في علم العروض أو مقال حوله.

وهكذا فلئن كان خطأ الخليل هو في الطريقة الّتي انتهجها في وضع هذا العلم، فإنّ الّذين جاؤوا من بعده أعيب عليهم أنّ كتبهم لم تكن إلاّ

طبعات جديدة بعضها مزيدة ومنقّحة وبعضها الآخر مشوّهة ومهترئة حتّى لكأنّك تظنّها كتابا واحدا. ولقد تحدّث ابرهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» عن هذا التكرار المملّ الّذي أصبحت تشهده كثير من كتب العروض في هذا العصر، حيث قال: «وقد ظلّ النّاس يتدارسون قواعد الخليل ويتفهّمونها حتّى أيّامنا هذه لم يزد واحد عليها حرفا، بل لقد وقفوا عند الأبيات الّتي استشهد بها الخليل وأصحابه، لا يتعدّونها إلاّ فيما ندر من الأحوال، ولا همّ لهم إلاّ تحصيل تلك القواعد، يردّدون مصطلحاتها، وينشدون شواهدها دون إصغاء في غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى»(30).

المصطلح العروضي وإشكالاته:

كثيرا ما يقف أهل العروض عند إشكالية المصطلح العروضي بوصفها أحد الإشكالات الّتي تقف حجر عثرة في طريق من يسعون إلى تلقي هذا العلم ودراسته، فيكشفون مدى الصعوبة الّتي يتلقاها هؤلاء ويهمّون لفهم هذا العلم واستعاب مصطلحاته. ولعلّ الباحثين في المصطلح العروضي يربطون إشكالاته بمظهرين أساسين هما:

أ – كثرة المصطلحات وتشعّبها:

إنّ من أهمّ الأسباب الّتي يذكرها هؤلاء الباحثون في معرض حديثهم عن إشكالية المصطلح العروضي هي هذه الكثرة والتنوّع والتّشعب أحيانا في المصطلح العروضي رغم محدودية علم العروض وبساطته، وذلك من حيث كونه مختصّ بجانب من جوانب الأدب فحسب وهو الشعر. وفي هذا الشأن يشير أحدهم أنّ سبب إعراض الدارسين عن هذا العلم «واستسخافهم له وتبرمهم به مع سهولته ويسره ودنو مطلبه هو هذا الحشد الهائل من المصطلحات الّتي تربو عن الخمسين مصطلحا، حيث يستعصي على المتعلّم استيعابها حفظا وإدراكا،

دون أن يفهم ما خلقت لأجله، وما تفيد فيه»[31]. كما يشير آخر إلى أنّ السبب الّذي يجعل من تلقي علم العروض أمر عسيرا هو «أنّه علم تكثر مصطلحاته ومواضعاته كثرة بالغة، وهي فيما ألف القدماء نقدّم في صدد الدراسة وقبل الشروع فيها الأمر الّذي يضع الطالب أمام مصطلحات كثيرة متشابهة لا يشخص مداليلها، ولا مواطن حدوثها، ليربط بين المصطلح ومكانه، ويدرك حاجته إليه، وفائدته منه»[32].

إن معاجم المصطلح العروضي، وهي قليلة إذا ما قورنت بباقي العلوم الأخرى، لم تذكر - كما أشار أحدهم - ما يربو عن الخمسين مصطلحا وحسب، وإنما حدّدت أكثر من ذلك بكثير؛ فالمعجم الّذي وضعه كلّ من محمّد سعيد إسبر ومحمّد أبو علي والموسوم بـ«الخليل معجم في علم العروض» قد عدّد لعلم العروض ما يقارب 200 مصطلح. أمّا «المعجم المفصّل في علم العروض والقافية» الّذي قام بإعداده الدكتور إميل بديع يعقوب فإنّه قد حشد ما يقارب 500 مصطلح عروضي، وهو عدد هائل من شأنه أن يعود بالسلب على هذا العلم، فيستعصي على القارئ الإلمام به والإحاطة بجميع مصطلحاته. ولعلّ الرغبة في تكريس البعد العلمي للعروض والقافية هو الّذي دفع ويدفع الكثيرين من أهله إلى توسيع دائرة مصطلحاته ممّا سيسمح له - حسب ظنّهم - ببناء هرم اصطلاحي يليق به.

ويمكن عرض أهمّ أسباب تعدّد المصطلح العروضي وكثرته في النقاط الآتية:

1 - **تعدّد المصطلح للمفهوم الواحد:** إنّ من الأسباب الّتي أدّت إلى نشأة علم المصطلح هي الرغبة في ربط المفاهيم بمصطلحات متّفق عليها، بحيث يكون لكلّ مفهوم مصطلحه الخاص به، والّذي لا ينزاح عنه أبدا. ولذلك كان من أهمّ شروط المصطلح العلمي الّتي لا غنى عنها باتفاق العلماء ألاّ يكون للمعنى العلمي

الواحد أكثر من لفظة اصطلاحية واحدة[33]. ورغم أنّ علماء العروض كانوا ينحون بعلمهم نحو المواضعة الاصطلاحية إلاّ أنّ ما حدث هو عكس ذلك، حيث يجد الدارس لهذا العلم عددا من المصطلحات ترادف بعضها البعض، ويمكن التمثيل لذلك بعدد من المصطلحات؛ من ذلك مثلا مصطلح الجَزء الّذي له مسميات عدّة هي: التفعيلة والأفعولة والمثال والركن والوزن. وفي هذا الشأن يقول صاحب «العيون الغامزة على الخبايا الرامزة» من خلال إشارة تنبيهية: «هذه الأجزاء تسمى بالأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتفاعيل»[34]. والأمر عينه في مصطلح البيت المدوّر؛ حيث يسمّيه بعضهم بـ«المُداخل» و«المُتداخل» و«المُدمج» و«الموصول». كما نجدهم يسمُّون البحر المتدارك بعدّة مصطلحات؛ فهو المتدارِك والمتدارَك والمحدث والمخترع والمتّسق والشقيق والخبب وضرب الناقوس وركض الخيل وقطع ميزاب. هذه بعض من المفاهيم الّتي كثرت مصطلحاتها وتعدّدت. أمّا فيما يتعلّق بتلك المفاهيم الّتي تلفى لها مصطلحين فهي كثيرة، حتّى أنّك توشك أن تقول أن لكلّ مفهوم مصطلحين اثنين كما هو الحال في مصطلح «البحر» الّذي يُصطلح عليه أيضا بـ «الوزن». وكذلك في الدوائر العروضية، فكلّ دائرة لها مصطلحان، وهلمّ جرّا.

2 – **التشجير الاصطلاحي**: إنّ من أهمّ الأسباب الّتي تؤدّي عادة إلى توسيع دائرة المصطلحات في علم من العلوم هي فكرة التفريع الاصطلاحي الّتي كثيراً ما ينشغل بها المصطلحيون، غير واعين بأضرارها على العلم من حيث أنّها تعقّده وتصعّب على القارئ استيعابه وفهمه. وهو ما وقع فيه أهل العروض، إذ نجد لديهم إسفافا في التفريع الاصطلاحي لبعض المفاهيم ممّا يؤدّي إلى خلط ولبس فيها جميعا من ذلك مثلا مفهوم البيت حيث يذكر له أهل العروض

حوالي 26 مصطلحا فهناك البيت القصيد أو القصيدة والبيت التّام والمجزوء والمنهوك والمشطور والسالم والصّحيح والقائم بذاته، والمُسند والمشرّع والمُصرّع والمصمّت والمُضمّن والمعلّق والمُفوّف والمقطّع والمُقعّد والمقفّى والملمّع والمنقّط والمهمل والموحّد والموصول والوافي والمدوّر واليتيم[35]. أمّا أنواع الشعر فهي كثيرة تربو عن 30 نوعا[36]. كما يذكرون للزحاف 12 نوعا؛ ثمانية منها مفردة وأربعة مركبّة. ويقسّمون العلة إلى قسمين مزيدة وهي ثلاثة أنواع، وناقصة؛ وهي عشرة. واذا انتقل الدارس إلى عالم القافية فإنّه يصطدم بتفريعات كثيرة، حيث يذكر المصطلحيون العروضيون حروفها وحركاتها وأنواعها وحدودها وعيوبها ويجعلون لكلّ ذلك المصطلح الخاصّ به.

3 - **في المصطلح الشاذ:** يقصد بالمصطلح الشاذ تلك المصطلحات الّتي ترتبط بالمفاهيم الشاذة والمهملة الّتي لم يتقيّد فيها أصحابها بالقاعدة، أو خالفوا بها القياس العام. ولأن كان مقبولا اهتمام أهل اللغة بالشاذ انطلاقا من رغبتهم في التعريف بما خرج من اللغة عن القياس حفاظا على المتون اللغوية الّتي لم تحترم النظام العام للغة العربية، فإنّ عملا كهذا في مجال العروض وموسيقى الشعر ليس له من داع، وذلك أنّ الإشارة تكفي للتدليل على ذلك من دون التأسيس له بعمل اصطلاحي قد يوسع من دائرة الاصطلاح، ويعقدّ من عملية تلقيّ علم العروض.

ولقد أجهد أهل العروض أنفسهم في البحث عن الأوزان الّتي خالفت النظام العروضي العام لبنية الشعر العربي. ولم يكتفوا بذلك بل أدخلوها ضمن الموسوعة المصطلحية لهذا العلم. كما يتجلّى ذلك في باب العلل، حيث نجد جملة من المصطلحات تدخل ضمن ما يسمّى

بالعلل الشاذة وهي الخرم، والخزم، والثلم والثرم والشتر والخرب والعضب والقصم والجمم والعقص. وهذه المصطلحات الّتي قد يجهد الدارس نفسه في فهمها واستيعابها لا علاقة لها تماما بأوزان الشعر الصحيح. كما أنّ تركيز أهل العروض كثيرا في البحث على البحور المهملة وتحديد مصطلحاتها ليس له ما يبرّره، وذلك أنّ الشّعر هو الّذي يخترع الأوزان، وليست الأوزان هي الّتي تخترع الشعر. وفي هذا الصدد نجد العروضيين يشيرون إلى عدد من البحور الّتي يسمّونها بالمهملة، فيذكرون: المستطيل (الوسيط)[37]، الممتد (الوسيم)[38]، والمتئّد (الغريب)[39]، المطّرد (المُشاكل)[40]، المنسرد (القريب)[41]، والمتوفّر (المعتمد)[42]، والفريد[43]، والعميد[44].

وممّا زاد الطين بِلّة ما ولّده شعر الموشّحات من مصطلحات أرهقت كاهل الطالب أو ذاك المتابع للدرس العروضي العربي، حتّى لكأن علم العروض نفسه يكاد لا يقوى على حمل هذا الحشد الهائل من المصطلحات. فالموشحات- مع ما يربطها بالعروض الخليلي- تكاد تشكّل علما خاصّا لتنوّع إيقاعتها ومصطلحاتها. يُذكر في هذا الصدد مصطلحات عدّة؛ فهناك ما يسمّى بأجزاء الموشّح: المطلع، القفل، الغصن، الدور، السِّمط، الخرجة (الخرجة العامية، المعربة، الأعجمية). وهناك أنواعه: التفويف، التشريع، الإجازة، التثليث والتربي والتخميس، والتسميط والتشطير، والحالي، والأرقط إلى غير ذلك.

ب - غرابة المصطلح:

إذا كانت كثرة المصطلح العروضي وتشّعبه قد صعّبت من علم العروض، وعقّدت من طريقة تعليمه وتعلّمه، فإنّ غموض المصطلح وغرابته أحيانا قد زاد من عزوف المتعلّمين عنه وتبرّمهم به. ذلك أنّ عددا من مصطلحات العروض أصبحت تبدو للبعض وكأنّها مجرّد رموز

بل هي ألغاز وأحاج. وفي هذا الشأن يشير أحدهم إلى أنّ مصطلحات العروض وأسماءه «الغالب فيها الاعتباط، والتّسمية من غير ملحظ مدرك، فليس هناك ربط مستشعر بين الأسماء والمسمّيات كما هو الحال في بقيّة علوم العربية، فإنّ تسميّة الفاعل بـ «فاعل» في علم النحو مُنتزعة من كونه فاعلا، وتسمية المفعول به بمفعول به أو فيه أو لأجله أو معه منتزعات من مؤدّياتها، وكذلك بقيّة المصطلحات. لذا يسهل على طالب النحو الربط بين الكلمة ومؤدّاها، وبذلك يسهل إدراكها وحفظها والتمييز بين مختلف المصطلحات. وليس غالبا كذلك في مصطلحات علم العروض»(45).

ويقدّم لنا الدارس بعض هذه المصطلحات الّتي لم يوفّق أهلها في اختيارهم، فيذكر مثلا مصطلح البيت الّذي لم يُفلح في انتقائه، إذ لم يكن الأمر فيه سوى "أنّ شُبِّه بيت الشَّعر ببيت الشِّعر، ولا نكاد نتبيّن وجها للشبه هذا إلاّ في وحدة اللفظتين. وأطلقت أسماء أجزاء هذا على ذلك، فكان يشبّه جزء من البيت الشِّعر بالخشبة المعترضة، ويسمّى «عروضا»، وجزء يشبّه بالوتد فيسمّى «وتدا»، وذاك يشبّه بالحبل، فيسمّى «سببا خفيفا أو ثقيلا». وأنجز الأمر إلى ما يتّفق لبيت الشِّعر من «كفّ» و«خبن» و«طيّ» و«تذّييل» و«ترفيل». وزّعت هذه الأسماء على مسمّيات عروضية من دون سبب مفهوم لاختيار هذا الاسم على ذلك المسمّى دون غيره، وكذلك الحال في مصطلحات «الحذف» و«الوقص» و«الإضمار» و«القبض»، فإنّ كلاّ من هذه الأسماء لا سبب مُدركا في اختيارها بالذّات. لهذا ترى أنّ حفظ هذا المصطلحات وتشخيصها في الذاكرة يصعب على أساتذة العروض، فكيف الحال بالطلاّب؟»(46).

ومهما يكن من أمر هذه الأمثلة الّتي استعان بها الدارس للتدليل على غرابة المصطلح العروضي وافتقاده للعلاقة الدلالية بين الدال

والمدلول، فإنّه مما لا شكّ فيه أنّ بعضا من مصطلحات العروض- إن لم نقل الكثير منها - تتميّز بعدم الفصاحة، فضلا على افتقادها الدلالة الصريحة والعلمية للموضوع الدّالّ عليه، ممّا قد يعكّر صفو عملية توصيل علم العروض، حيث يعجز المتلقّي عن فهم هذه المصطلحات، واستيعاب مدلولها. ولعلّ إطلالة شاملة على المصطلح العروضيلتكشف للقارئ أنّ المنهج الّذي اتبعه الخليلفي وضع المصطلح كان له الأثر الكبير في إحداث هذا الانفصال بين المصطلح ومدلوله، حيث أنّ تركيزه على اختيار المصطلحات من بيئته الخارجية جعله يقع أحيانا فريسة لذلك المنهج، فهو لا يهتمّ أحيانا بالحقل الدلالي الّذي يرتبط به هذا المصطلح قدر اهتمامه بدلالة المصطلح ذاته. وهو عين ما درج عليه من جاؤوا بعده، ولاسيّما فيما يتعلّق بفنّ الموشحات الّذي لم يراع فيه أصحابه أهمية المصطلح ودوره في توضيح كثير من قضايا الموشح الموسيقية. ويمكن أنّ نوضّح غرابة المصطلح العروضي عبر النقاط الآتية:

1 - **عدم الفصاحة**: إنّ كثير من المصطلحات التّي استخدها الخليل في علمه تفتقر إلى كثير من شروط الفصاحة، فهي تبدو غريبة مستعصية على الفهم، متنافرة الحروف، تفتقر للوضوح والسلاسة والسهولة، يشعر الملتّقي إزاءها بالنفور وعدم التقبّل. ولئن شُفع له إلى حدّ ما استخدامه لبعض المصطلحات الشائنة تدليلا على شين مدلولها، فإنّه لا يُشفع له في غيرها. فالأولى مثل اختياره للمصطلحات الدالة على العلل الشاذة الّتي ذكرتها آنفا؛ وهي مصطلحات، وإنّ كان قبح مظهرها ولفظها دلّ عن قبح مدلولها، فإنّ ذلك لم يمنع من تأثيرها السلبي على متلقّيها، حيث نجد المتعلّم ينفر منها لاسيّما وأنّه لا علاقة واضحة بين دالّها ومدلولها.

وإذا كان الأمر فيها مقبولا إلى حدّ ما، فإنّ بعضا من المصطلحات الأخرى تبدو غير فصيحة أيضا رغم عدم قبح مدلولها، من مثل: الخزل، السمط، التشعيث، الإلجاء، التمالط(التمليط)، القواديسي[47] إلى غير ذلك من المصطلحات الّتي تفتقر إلى الفصاحة والإبانة.

2 - **اعتباطية المصطلح:** إنّ المصطلح اللغوي هو علامة تدلّ على موضوعها من خلال مواطئة للذاكرة الجماعية، وهو يختلف عن الإشارة اللغوية إذ يستوجب عدمية أو انتفاء الاعتباطية. ففاعلية المصطلح إنّما تكمن في «كونه تصوّرا أو حدّا تواطأ عليه الناس، وشاع من بين تصوّرات عدّة لعلاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، ومن ثمّ فإنّ العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية والمنوط بها فعالية الاعتباطية قد لا تدخل في أصل الاصطلاح ولا التواطؤ والشيوع. وهذا أدعى أن ينفي صفة الاعتباطية على المصطلح، ثمّ هو لمّا يزل على فعاليته في تداول المادة المعرفية المرجعية من هلال التصوّر الأوحد. ولابدّ لهذه المادّة أن تتمتّع بحقّها المعياري في التداول، وأن تتحصّن بقدر غير يسير من المناعة في مقاومة التحوّل الدلالي، حفاظا على الأصول تجريدية الفكر وعملية التوجّه. وهو ما يتطلّب بالضرورة تجريد المصطلح من الاعتباطية. وإذا كانت الإشارة اللغوية تتمتّع بانطياعها وفق توجّهات السيّاق فإنّ ما يرجع ذلك إلى كينونتها الّتي تتشكّل على المستوى الذهني من عدّة تصوّرات هي مرادفات المعنى ومثيرات الدلالة، وما نسق السّياق إلاّ اتّساق للفكر المطروح بين مسار الدلالة العامّة ودلالة أحد تصوّرات هذه الإشارة»[48].

انطلاقا من هذه الفرضية الّتي أصبح يتمتّع بها المصطلح العلمي، والّتي تسمح له بتحقيق فاعلية التواصل، وتسهيل نقل العلوم والمعارف

من خلال وضوح العلاقة بين الدال والمدلول، ممّا يمنحه قدرة أكثر على الثبات والصمود في العالم اللغوي المتحرّك، فإنّ أيّ مساس بهذه الخاصية، أو عدم تقيّد بها في المواضعة الاصطلاحية قد يفقد المصطلح قيمته العلمية، ممّا قد يؤثّر سلبا على العملية التواصلية. وهو ما وقع فيه المصطلحيون العروضيون حيث نجد عددا من مصطلحات علم العروض غير واضحة لانتفاء العلاقة الدلالية بين المصطلح ومفهومه. فالمصطلحات الدالة على أنواع الزحاف والدالة على العلل وخاصة منها الشاذة لم يوفّق في اختيارها لأنّ هناك إبهام في العلاقة التّى تربط بين مفهومها ودلالتها اللغوية. كما أنّ هناك تباينا بين حقولها الدلالية الّتي تجعل المتلقّي غير قادر على ربط الدوال بمداليلها. ويمكن أن نستوضح ذلك عبر الجدول الآتي:

المصطلح	لغــة	مفهومه
1. الخبل	الجنون وفساد الرأي	زحاف مركّب من الخبن والطيّ
2. الثلم	الخلل في الإناء والحوض	علة شاذة، وهي دخول الخرم على فعولن الصحيحة
3. الثرم	انكسار الإناء والسن وغيرهما	علة شاذة وهي دخول الخرم على فعولن المقبوضة
4. الشتر	انقلاب جفن العين الأسفل	علة شاذة، وهي دخول الخرم على مفاعلين المعقولة
5. العضب	ذهـــاب أحـــد قرنـي الكبش	علة شاطة، وهي دخول الخرم على مفاعلين المعقولة
6. الحزم	نضم اللؤلؤ	زيـادة من حـرف إلـى أربعة حروف في أول الصدر

المصطلح	لغــة	مفهومه
7. التذيل	ذال الثوب أو الفرس	زيــادة حــرف ســاكن علــى ما آخره وتد مجموع
8. الترفيل	إطالة ذيل الثوب	زيــادة سبب خفيف علـى ما آخره وتد مجموع
9. التسبيغ	إطالة الثوب - استيفاء الوضوء	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف
10. التفويف	التفويف مـأخوذ من البـرد المـفوّف أي المخطّط	البيت الـواحـد الـذي لـه معان مختلفة في جمل منفصلة، متساوية أو متقاربة في الوزن

فهذه بعض من المصطلحات العروضية الّتي ينكشف من خلالها ذلك التباين الظاهر بين المصطلح ومفهومه، ولعلّ ذلك مردّه إلى أنّ المصطلحين العروضيين كانوا ينتهجون نهجا عشوائيا في اختيارهم للمصطلح، حيث نجد أنّ بعضا من هذه المصطلحات العروضية ترتبط بالبيت العربي؛ فهناك العروض(49) والسبب والفاصلة والوتد، وبعضها بالحيوانات؛ كالثلم والثرم والشتر والعضب والقصم والصلم والجمم والعقص، وبعضها الآخر بالثياب؛ التذييل والترفيل إلى غير ذلك. وليس هناك علاقة واضحة بين المفهوم والمصطلح، فذهاب أحد أسنان الشاة أو بعضها لا علاقة له كثيرا بما يحدث للبيت الشعري سوى في ملمح الفساد والقبح الّذي يبدو على الطرفين.

3 - **تعدّد المفاهيم للمصطلح الواحد:** إنّ أحد أهمّ الشروط الّتي يجب أن تراعى في وضع المصطلح هي دلالته الأحادية الّتي تجعله مطابقا لمعناه دون غموض أو لبس. ولذلك فإنّ وضوح المصطلح

المفرد إنّما يرتبط في مقامه الأوّل بوضوح المفهوم الّذي يدلّ عليه المصطلح، ويتحدّد في إطار نظام المفاهيم في داخل التخصّص الواحد[50]. ورغم أهمية هذا الشرط ودوره في تحقيق علمية المصطلح إلاّ أنّ الباحث في كثير من الأحيان ما يصطدم بجملة من المصطلحات الغامضة الّتي لا تكاد أن تبين عن معناها، أو أنّها تختلط بغيرها من المصطلحات، وهو ما يؤدّي عادة إلى توليد مصطلحات جانبية من قبل بعض المصطلحين شفاعة للمصطلح الأوّل الّذي فقد سمته الاصطلاحية. وهو ما يلمسه الدارس في بعض مصطلحات علم العروض من ذلك مثلا:

1 - مصطلح البيت الّذي هو عند الخليل صدر وعجز، وفي فنّ الموشّحات هو الدور[51] عند البعض، والدور والقفل[52] الّذي يليه عند البعض الآخر[53].

2 - مصطلح المدور ويطلق على البيت الموصول الشطرين، كما يطلق أيضا على الشعر الّي يُكتب على شكل دائرة ويُعلّق على الجدران.

3 - مصطلح الإجازة؛ وهي مصطلح يدل على عيب من عيوب القافية، كما يدلّ أيضا على نوع الشعر ينظمه شاعران الأول يأتي بشطر والآخر يكمله.

4 - مصطلح المتدارك؛ وهو أحد البحور الشعرية، وهو أيضا نوع من أنواع القافية.

الخلاصة:

تحدّث بعض أهل العروض عن رغبتهم في إحداث تعديل على مصطلحات العروض. وقد اجتهدوا في البحث عن السبل والطرائق الكفيلة بتسهيل وصول المصطلح العروضي إلى المتلقّي بشكل

عام، والطلاب والمتمدّرسين بوجه خاص. ولكم تعجّب الباحث من ذلك التساؤل الّذي طرحه أحدهم حول إمكانية التعديل في بعض مصطلحات العروض بما لا يمسّ بنصوص الشعر العربي كما وردت في دواوينها[54]. ولسنا ندري ما السبب الّذي دعاه إلى طرح مثل هذا التساؤل، وكأن هناك علاقة تلازمية بين المصطلح العروضي والشعر العربي، فإن أنت أخللت بالمصطلح اختل الشعر. وهو ما يتنافي تماما مع طبيعة المصطلح العلمي الّذي هو مجرّد مواطئة اصطلاحية الغرض منها توحيد المفاهيم العلمية حول الظواهر الإنسانية عموما.

كما أنّ سؤاله حول الحدود الّتي يجب أن يصل إليها هذا التعديل مع ما فيه من جوانب الصحّة لا ينبي على أساس سليم، وذلك أنّ التعديل في المصطلح العروضي يجب ألا يعيقه أيّ حدّ سوى ذلك الّذي يخرج بالمصطلح من دائرته العلمية ويفقده كثيرا من مزاياه. فالمصطلحات العروضية - كما أشار الدارس نفسه إلى ذلك - «إذا غيّر بعضها أو أدمج في بعضها الآخر فإنّ ذلك سيساعد على سهولة فهم العروض. خصوصا بعد أن تفرّعت وكثرت حتّى أصبحت تقارب «اللوغاريتمات». ويجب أن يكون في اعتبار الباحث أن يجعل هذا التعديل منصبّا أكثر على الناحية التطبيقية في العروض؛ وهي معرفة أوزان القصائد وبحورها دون عناء أو التباس»[55].

ولقد ذكر بعضهم أنّ السبيل إلى حلّ مشكلة المصطلح العروضي إنّما تكمن في تبديل هذه الأسماء واختيار أسماء مُشعرة بمعنى مسمّياتها، حتّى يسهل على المتعلّم تشخيص المصطلح، فيتمكّن من حفظه[56]. ومع أنّ هذا المطمح العلمي هو أحد أهمّ الغايات الّتي من شأنها أن تمنح علم العروض كثيرا من المرونة والطواعية إلاّ أن ذلك لا يكفي حتّى نسمح لهذا العلم أن يخرج من انغلاقه وانحباسه على

متلقيّه. وعليه فقد رأى الباحث أنّ العمل لابدّ وأن يكون عملا يتّسم بالجدّية والدقّة والتركيز مع مراعاته للشمولية والعلمية الّتي من شأنها أن تحافظ على النظام العام الّذي يخضع له المصطلح العروضي. ولقد رأى أن يكون العمل وفق ما يلي:

1 - الاستغناء ما أمكن عن تلك المصطلحات الّتي ترتبط بالمفاهيم الشاذة والهامشية لعلم العروض، أو - على الأقلّ - عدم التركيز عليها كثيرا عند الاصطلاح، كأنّ يُعتمد فيها على الإشارة والتمثيل فقط.

2 - الابتعاد قدر الإمكان على تلك التفريعات الاصطلاحية الّتي من شأنها أن توسّع الدائرة الاصطلاحية لعلم العروض بما لا يخدم الغايات العامةّ الّتي وضع من أجلها هذا العلم ويعسّر من عملية تلقينه وتدريسه.

3 - إعادة مراجعة موضوع التفعيلات والبحور الشعرية مراجعة دقيقة وشاملة لتغييرها تماما أو إلغاء بعضها دون المساس بالنظام العام الّذي يحتكم إليه ذاك المصطلح العروضي كما حدث ذلك في المثال الّذي اختاره أحدهم للتدليل على إمكانية إلغاء بعض التفعيلات، حيث كشف أنّه بالإمكان إلغاء «مستفع لن» المكوّنة - حسب أهل العروض - من سببين خفيفين يفصلهما وتد مفروق، والاكتفاء بـ«مستفعلن» المكوّنة من سببين خفيفين فوتد مجموع مع الإشارة فقط إلى أنّه لا يلحقها الطي[57]. ولعلّ الأستاذ قد كان متسرّعا قليلا في هذا التمثيل، ذلك أنّ «مستفعلن»، إن قبلنا بعدم دخول الطي عليها، وهو أمر صحيح، فماذا سنقول عن الكفّ، وهو ممّا يجوز دخوله عليها أيضا. أمّا ما ذكره حول إمكانية إلغاء المجتثّ، واعتباره مجرّد «مجزوء الخفيف»، بالتغيير قليلا في

مفهوم البيت المجزوء، بجعله مشتملا على ما حذفت تفعيلة من أوّله أو آخره[58]، فهو مقبول ابتداء، غير أنّه يجب النظر فيه جيّدا حتّى لا يحدث خرم لقاعدة عروضية من شأنها أن تخلخل النظام العام لعلم العروض.

4 - تغيير المصطلحات الّتي تفتقر إلى الفصاحة سواء لغرابتها وغموضها أو لثقلها ونشازها بمصطلحات أخرى جديدة تلائم الذوق الحديث، وتدلّ دلالة صريحة على موضوعها من غير اعتباط.

5 - التخفيف قليلا ممّا يسمّى بالزحافات والعلل، كأن تحذف ما يسمّى بالمركبّات، مثل الزحاف المركّب والعلّة المركّبة

الهوامش

(1) عزّت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2002م، ص 8/7.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة - مصر، ط 7 (1418هـ- 1998م)، ص 139.

(3) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2007م، ص 61.

(4) عبدالله بن المعتزّ: البديع، تعليق: إغناطيوسكراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3 (1982م)، ص 2 و3.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، (د ت)، ص 68.

(6) المصطلحات العلمية والفنّية الّتي أقرّها مجمع اللغة العربية، م 2، الهيئة االعامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة - مصر، ط 2 (1401هـ- 1981م)، ص 3.

(7) عزّت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص 7.

(8) ممّا رواه ابن خلّكان عن الخليل أنّه اجتمع يوما بابن المقفّع يتحدّثان إلى الغداة، فلمّا تفرّقا، قيل للخليل: كيف رأيت ابن المقفّع؟ فقال: رأيت رجلا علمه أكثر من عقله، وقيل لابن المقفع: كيف رأيت الخليل؟ قال: رأيت رجلا عقله أكثر من علمه. يُنظر: ابن خلّكان: تاريخ وفيات الأعيان، ج 2، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت- لبنان(دت)، ص 146.

(9) ابن خلّكان: تاريخ وفيات الأعيان، ج 2، ص 145.

(10) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج 3، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الغرب الاسلامي - بيروت - لبنان، ط 1 (1993م)، ص 1261.

(11) الدماميني: العيوان الغامزة على الخبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي- القاهرة- مصر، ط 2 (1994هـ - 1415م)، ص 13.

(12) حسن عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989م، ص 33.

(13) ابن خلّكان: تاريخ وفيات الأعيان، ج 2، ص 147.

(14) جميل جبر: نوادر الجاحظ، دار الكتاب اللبناني/دار الكتب المصري، ط 1 (2008م)، ص 33.

(15) حمزة بن الحسن الأصبهاني: التنبيه على حدوث التصنيف، تحقيق: محمّد أسعد طلس، مراجعة: أسماء الحمصي وعبد المعين الملوحي، دار صادر- بيروت- لبنان، ط 2 (1412هـ - 1992م)، ص 120.

(16) القسطاس في علم العروض للزمخشري.

(17) الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.

(18) أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية لمحمود مصطفى.

(19) شفاء الغليل في علم الخليل لمحمد بن علي المحلّي.

(20) الوجه الجميل في علم الخليل لأبي سعيد الآثاري.

(21) الدليل في العروض لسعيد محمد عقيل.

(22) العروض الواضح وعلم القافية لمحمد علي الهاشمي.

(23) التسهيل في علم الخليل لأحمد سليمان ياقوت.

(24) الثريا المضيئة في الدروس العروضية لمصطفى بن محمد سليم الغلاييني البيروتي.

(25) المرشد الوافي في العروض والقوافي محمد بن حسن بن عثمان.

(26) المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي لموسى الأحمدي نويوات.

(27) الوارد الصافي في علمي العروض والقوافي لمحمد حسن ابراهيم.

(28) صفاء خلوصي: فنّ التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى- بغداد - العراق، ط 5 (1397هـ - 1977م)، ص 7.

(29) نفسه، ص 18.

(30) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2 (1952م)، ص 47 و48.

(31) كامل السيّد شاهين: اللباب في العروض والقافية، مراجعة: محمد السعيد السيّد يوسف، طبعة على نفقة قطاع المعاهد المصرية، (1430هـ - 1984م)، ص 7.

(32) صفاء خلوصي: فنّ التقطيع الشعروي والقافية، ص 18.

(33) إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان-طرابلس- ليبيا، ط 2 (1394هـ - 1984م)، ص 11.

(34) الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، ص 32

(35) يُنظر: إميل بديع يعقوب: المعجمل المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط 1 (1411هـ - 1991م)، ص 170-182.

(36) يُنظر: نفسه، ص 281-296.

(37) وهو مقلوب الطويل ووزنه: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن.

(38) لعلّ من النتائج السلبية الّتي طرحها هذا التوليد غير العلمي للبحور هو اختلاف بعض أهلها في مصطلحاته، كما ظهر ذلك بين المعجمين«المعجم المفصّل في علم العروض والقافية» و«الخليل معجم في علم العروض» حيث جعل الأوّل الوسيم أحد مسمّيات الممتد الّذي هو مقلوب المديد ووزنه: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، في حين رأى الثاني أنّ الوسيم هو أحد البحور المهملة ووزنه هو: فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن.

(39) وهو مقلوب المجتث ووزنه: فاعلاتنفاعلاتنمستفع لن فاعلاتنفاعلاتنمستفع لن

(40) وزنه: فاع لاتنمفاعيلنمفاعيلن فاع لاتنمفاعيلنمفاعيلن

(41) وزنه: مفعول مفاعيلنمفاعيلن فع مفعول مفاعيلنمفاعيلن فع

(42) وزنه: فاعلاتك فاعلاتكفاعلاتكفاعلاتكفاعلاتكفاعلاتك.

ولقد زعم صاحب معجم «الخليل معجم في العروض» أنّ هناك فرّقا بين المعتمد والمتوفّر، فالوزن الذي ذكرناه هو وزن المعتمد، أمّا المتوفّر فوزنه:

فاعلاتك فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلاتك فاعلن

(43) وزنه: مفعول مفاعيل مفاعيل فعول مفعول مفاعيل مفاعيل فعول

(44) وزنه: مفعول مفاعيلنمفاعيلن فع مفعول مفاعيلنمفاعيلن فع

(45) صفاء خلوصي: فنّ التقطيع الشعروي والقافية، ص 18 و19.

(46) نفسه، ص 19.

(47) القواديسي: نوع من الشعر ترتفع بعض قوافيه وتنخفض أُخرى. وقد سمّي بذلك تشبيها له بقواديس السانية، والقواديس؛ هي أوعية فخّارية تنتظم منها سلسلة تُديرها الناعورة، فتغرف بواسطتها الماء من البئر إلى المزرعة. أمّا السانية: فهي الإبل يُستقى عليها الدواليب. يُنظر: إميل بديع يعقوب: المعجمل المفصّل في العروض والقافية وموسيقى الشعر، ص 379/378.

(48) عزّت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص32/31.

(49) العروض: من معانيها العمود الّذي يتوسّط الخيمة.

(50) محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب - القاهرة- مصر (د ت)، ص 12-13.

(51) الدور هو القسم الّذي يكون بين قفلين. وهو يتألّف من أجزاء أقلّها ثلاثة، ولا تتجاوز الخمسة إلاّ نادر. والأدوار تتماثل جميعا في الموشّح الواحد من حيث عدد الأجزاء، ولكنّها تختلف من ناحية القوافي.

(52) هو الجزء من الموشّح الّذي يتكرّر بقافيته. والتكرار يكون، غالبا، ستّ مرّات في الموشّح التام، وخمس مرّات في الموشّح الأقرع. ويُشترط في الأقفال جميعا أن يكون لها قواف واحدة في الموشّح كلّه.

(53 إميل بديع يعقوب: المعجمل المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص

(54) عبدالله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي- مكة المكرمة - السعودية، ط 3 (1497هـ - 1987م)، ص 12.

(55) نفسه، ص07.

(56) صفاء خلوصي: فنّ التقطيع الشعروي والقافية، ص 19.

(57) عبدالله درويش: دراسات في العروض والقافية، ص 12.

(58) ن، ص ن.

النقدات المبكرة عند العرب واختلاف صور تأويلها عند الدارسين المحدثين

يوسف الإدريسي(*)

«(...) وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة.» **حازم** *القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء».*

تقديـــم:

مثلت الثلاثينيات من القرن العشرين لحظة دقيقة في دراسة النقد العربي القديم والتأريخ له، فلم تقتصر على البحث في متونه وإخراج نصوصه وتحقيقها، بل انشغلت أيضا بالتساؤل حول نشأته وبدايات تشكله، وهو مطلب علمي كان ضروريا، واقتضى منهم الحفر عميقا في التراث العربي القديم، لرصد المواقف الجمالية والأحكام النقدية المُبَكِّرَة الدالة على بداية تبلور التفكير النقدي عند العرب، إلا أنه صادف حدثا دقيقا في تاريخ الثقافة العربية الحديثة تمثل في صعود تيارات فكرية متباينة ينطلق كل واحد منها من مواقف مغايرة من التراث، ويحمل «إيديولوجية» خاصة، ويسعى إلى تمريرها وتأكيدها من خلال تبني إجابة محددة عن سؤال نشأة نقد الشعر عند العرب.

(*) أستاذ جامعي - المغرب.

ولئن كان ذلك يعني أن سؤال نشأة النقد القديم عند الباحثين المحدثين لا ينفصل في عمقه عن الموقف من التراث ذاته، فإن تقويمهم للنقدات المُبَكِّرَة المتداولة بين الشعراء والمتأدبين والعلماء وغيرهم ظل متأثرا إلى حد بعيد بكثير من التصورات ذات الخلفيات الفلسفية والفكرية، والتي كان يفرض تبنيها الانتهاءَ إلى نتائج مسبقة.

ذلك أن كل الباحثين الذين طرحوا سؤال النشأة وسعوا إلى تقييم تلك النقدات كانوا يصدرون عن مفاهيم مختلفة للنقد وتحديدات متباينة له، وكان يحتم ذلك عليهم-ضرورة- صياغة أجوبة مختلفة، وبلورة تقييمات متفاوتة له. ويفيد تأمل تلك المفاهيم والتحديدات أن الاختيار لم تكن تحكمه محددات علمية خالصة، بل كانت توجهه قناعات مذهبية ومواقف فكرية مسبقة، وأن التوسل بتصور معين للنقد أو تعريف خاص له إنما كان ينشد - بالرغم من العبارات الموهمة بالكشف عن الحقيقة واستجلائها - الانتصار لتأويل خاص والانتهاء إلى تفسير معين دون آخر. وهو أمر لا يقتصر على أولئك الباحثين، بل ينطبق أيضا على كل دارس يحدد قبل اختيار موضوعه منهج مقاربته ومفهوما خاصا له[1].

ويكفي لتبين ذلك الوقوف عند بعض الدراسات التي سعت إلى التأريخ لنشأة نقد الشعر عند العرب، وحاولت اتخاذ موقف «علمي» واضح ودقيق من نقداته المُبَكِّرَة، وهي دراسات تأثر أصحابها بالصراعات السياسية والمذهبية التي كانت معتملة في المشرق العربي مع بدايات الثلاثينيات من القرن العشرين، فانقسمت -جراء ذلك- مواقف أصحابها بين اتجاهين بارزين: أحدهما سلفي يتبنى الفكر التأصيلي، ويتخذ مواقف منتصرة للتراث وممجدة للمنجزات العلمية للقدامى؛ وثانيهما حداثي يمجد الغرب وينبهر به مطالبا بالتخلي عن نتاجات السلف، واتباع - بدل ذلك - ما يقدمه الغرب.

ولئن كنا قد ميزنا بين مختلف مستويات قراءة النقد القديم وتقويمه عند الدارسين بين اتجاهين: سلفي وحداثي، فإن ذلك لا يعني أن أصحاب الاتجاهين معا كانوا متفقين في الأحكام والنتائج التي خلصوا إليها بخصوص كينونة هذا النقد والقيمة النظرية والإجرائية لآرائه وتصوراته، بل إن رؤيتهم العامة وتصورهم الفكري والمذهبي هو ما كان يوحدهم؛ أما ما دون ذلك فإنهم كانوا يختلفون في تأويل النقدات المُبَكِّرَة وتقييمها، وفي التحديد الدقيق لمرحلة نشأة النقد العربي القديم، ولعل تلك الاختلافات راجعة بالدرجة الأولى إلى تباين تصوراتهم وتحديداتهم لمفهوم النقد وشروط نشأته وتحققه وتطوره، أكثر مما كانت منبنية على قراءة علمية دقيقة لمرحلة النقدات المُبَكِّرَة وتأويل عميق لها ضمن شروطها التاريخية والمعرفية. ويكفي لبيان ذلك متابعة بعض النماذج التأويلية وعرضها.

1 - الطفولة الضائعة للنقد:

يعد طه إبراهيم من أوائل الدارسين الذين أولوا عناية كبيرة لدراسة التراث النقدي عند العرب والتأريخ له، فقد كان خلال الثلاثينيات من القرن العشرين أستاذا للنقد العربي القديم في جامعة الأزهر، وجمع طلبته - بعد وفاته - دروسه، وأشرف على نشرها الأستاذ أحمد الشايب سنة 1937م، وذلك في كتاب خاص تضمن «التصورات التأريخية الأولى للنقد الأدبي العربي القديم»، وضمنها طرح طه إبراهيم قضيتي (النشأة) وبداية (التأريخ) لهذا النقد»[2].

وحين قراءتنا للكتاب نلاحظ أن صاحبه حرص منذ البداية على التعبير عن تصوره لنشأة النقد عند العرب، فربطه بنشأة الشعر عندهم، يقول معبرا عن ذلك: «1 - إننا لا نعرف هذا الشعر إلا ناضجا كاملا، منسجم التفاعيل، مؤتلف النغم، كما نقرؤه في المعلقات، وفي شعر

عشرات الجاهليين الذين أدركوا الإسلام أو كادوا يدركونه. 2 - وأن هذا الشعر عربي النشأة: عربي في أعاريضه ونهجه وأغراضه وروحه(...) 3 - وأن هذا الشعر مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الاتقان الذي نجده عليه أواخر العصر الجاهلي (...) فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريع في أولها، ولا لافتتاحها بالنسيب والوقوف على الأطلال؛ لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواضعات في ابتداءاته مثلا؛ وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب. **وهذا التهذيب هو النقد الأدبي، إذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا، فإن طفولة النقد العربي غابت معها. وإذا كنا لا نعرف الشعر العربي إلا متقنا محكما قبيل الإسلام، فإننا لا نعرف النقد إلا في ذلك العهد.** وأقدم النصوص التي تدل عليه تعزى في الغالب الكثير إلى الشعراء الذين نهضوا بالشعر وقووه»[3].

تعتبر العلاقة بين الأدب والنقد في منظور طه إبراهيم مترابطة ومتفاعلة إلى حد يصعب فصل أحدهما عن الآخر. فالأدب لا يقوم -ولا يتطور- إلا بوجود حركة نقدية مصاحبة له ومقومة لأساليبه ورؤاه، كما أن النقد لا يتشكل - ولا يشتغل - دون وجود عمل أدبي. ومن هذا المنطلق أكد أن الشعر الجاهلي لم يكن لينضج ويبلغ درجة عليا من الإتقان وحسن البناء الأسلوبي والتناغم الإيقاعي لو لم تلازمه وتصاحبه حركة نقدية حرص القائمون عليها على توجيه الشعراء الجاهليين، وفي رأيه أن أبرز دليل على وجود هاته الحركة النقدية اتفاق الشعراء الجاهليين - بالرغم من تباعد المسافة الزمنية والجغرافية بينهم في شبه الجزيرة العربية - على شكل فني متماثل في صناعة القصيدة، بحيث كانوا يستهلونها بالنسيب والوقوف على الأطلال لينتقلوا بعد ذلك إلى غرضهم الشعري الأساس، فيحرصون في هذا وذاك على بنائها

على إيقاع عروضي واحد، بحيث يقيمون وزنها على بحر شعري واحد، ويفتتحون مطالعها بالتصريع، وينهون كل بيت من أبياتها بقافية واحدة وروي واحد.

وبناء على كل ذلك يؤكد أن ليس مصادفة أن يتفق كل الشعراء الجاهليين والإسلاميين ويلتزموا بهاته الخصائص البنائية، وأن ذلك إنما تحقق بفضل رسوخ رؤية فنية خاصة نتجت عن سيادة «فعل نقدي» كان يوجههم ويقوم نصوص الأولين منهم، قبل أن يصل بها إلى هاته الدرجة من النضج الفني والتماسك البنيوي.

ولئن كان طه إبراهيم يؤكد بذلك تلازم الحركتين الشعرية والنقدية عند العرب منذ الجاهلية، فإنه يرى أن إرهاصاتهما وتجلياتهما الأولى قد ضاعتا، فلم يصل منهما ما يدل عليهما، ويسمح برسم ملامحهما، فوصلنا الشعر كاملا ناضجا، وضاعت بذلك طفولته وضاعت معها طفولة النقد أيضا.

وهو في هذا وذاك يتبنى تصورا مفهوميا للنقد هو أقرب منه إلى المعنى اللغوي منه إلى المعنى الاصطلاحي، فالنقد عنده هو عملية إصلاح وتهذيب أساسا، «**وهذا التهذيب هو النقد الأدبي**» كما يعبر بنفسه، ومن هذا المنطلق فمن الجائز - بل والضروري - أن يتكفل الشعراء والمتأدبون بممارسة هاته العملية «النقدية» ذات الأساس التهذيبي، وأن ينهضوا بتقويم الشعر وإصلاح ما اعوج منه، وفي الوقت نفسه من المنطقي - بل والطبيعي أيضا - أن تحتفظ لنا الذاكرة الثقافية العربية القديمة بالشعر وحده، وأن تحجب عنا «النقد المبكر» مادام تأخر عصر التدوين، وهيمنة طبيعتها الشفوية لم يسمحا بحفظ كل نتاجاتها(4).

إن تبني طه إبراهيم لتصور مفهومي للنقد لا يروم الدفاع عن أطروحة ضياع «**طفولة النقد**» فحسب، بل ينشد أساسا قراءة لحظة

نشأة الممارسة النقدية العربية القديمة استنادا إلى آليات وتصورات خاصة تسمح بتبني تأويل خاص لها، يبرؤها من أي أثر دخيل، ويرجع تفاعلها مع العلوم الدخيلة للأمم الأخرى إلى ما بعد النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة، وتحديدا إلى ما بعد أبي عثمان الجاحظ[5]، ولذلك فإلحاحه على أن الشعر عربي النشأة، إنما يروم في الوقت ذاته تأكيد عروبة النقد المبكر وأصالته، لكونه انبنى على تجارب متعددة ومواكبات متوالية للقصيدة الجاهلية قبل نضجها واكتمال تشكلها.

وقد كان طه إبراهيم يرد - ضمنيا - بموقفه هذا على دعوى المستشرقين وبعض رواد الفكر الحداثي المصريين، خاصة أمين الخولي (ت 1966هـ) وطه حسين (ت 1973هـ) اللذين قدما بحثيهما سنة 1931م في الفترة نفسها التي كان يدافع فيها عن هذا التصور، وهما البحثان اللذان انتهيا فيهما إلى الإقرار بفضل اليونان على العرب في نشأة البيان العربي[6]، فأبرز بدل ذلك أن لا وجود لأنفاس أرسطية في النقد القديم قبل القرن الثالث، وأن مع بداية هذا القرن سيتخذ النقد عند العرب وجهتين: إحداهما أصيلة، والأخرى متأثرة بالمنطق والفلسفة والجدل.

2 - إرهاصات نقدية في القرنين الأولين للهجرة:

وبعد ثمان سنوات من صدور كتاب طه إبراهيم أصدر د.أمجد الطرابلسي كتابه: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة سنة 1945م. والكتاب - وإن اختلف في منهجه ورؤيته عن كتاب طه إبراهيم وغيره من الكتب التي ظهرت في مرحلة متقاربة[7] - لم يخرج في طابعه العام عن التأريخ للنقد العربي القديم، والتساؤل عن طبيعة «النقدات المبكرة» وقيمتها، وهو ما يبدو جليا من خلال الفصل الأول من القسم الأول من الكتاب الذي خصه لدراسة: «النقد الشفوي في القرن الأول والثاني للهجرة».

وحين قراءة هذا الفصل يتبين أن أمجد الطرابلسي ينطلق منطلقا تأويليا مغايرا لسلفه، بحيث لا يدعي وجود طفولة ضائعة للنقد القديم منذ الجاهلية، وإنما يعتبر أن الأحكام والآراء التي تنسب إلى الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين تعكس - بالرغم من صعوبة إثباتها كلها أو نفيها جميعها- جانبا من النشاط الجمالي الذي رافق قول الشعر عند العرب، وتدل على« أن نقد الشعر قد استهوى العرب منذ الفترة الجاهلية»(8).

ومن ثمة فهو يرى أن المدخل الملائم لدراسة نقد الشعر عند العرب وتأويله يتمثل في ضرورة البداية من اللحظات المبكرة لنشأته، والبحث عن الملامح العامة والإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل التفكير النقدي عند العرب.

ويبدو من خلال متابعة مقاربة أمجد الطرابلسي لهذه اللحظة من تاريخ نقد الشعر عند العرب أنها تميزت بعمق النظر ودقة التأويل، إذ إنه لا يسلم بكل الآراء والنقدات المنسوبة لهذه اللحظة، كما أنه لا يرفضها جملة وتفصيلا، ولكنه يتأملها ويفحصها بالصورة التي تسمح له بالتمييز «بين الصحيح منها والزيف»(9)، وهو إلى جانب هذا وذاك يؤكد أن أهمية الآراء والأحكام التي تنسب إلى ما سمي مرحلة النقد الشفوي تكمن في أنها تمثل - بالرغم مما توسم به من انطباعية وتجزيئية - مرجعا نظريا رئيسا لمرحلة النقد المدون؛ إذ سيوظف النقاد اللاحقون تلك الآراء والأحكام الشفوية لدعم تصوراتهم وتأكيدها. يقول بهذا الصدد: «لقد ورث النقد المدون عن العصر الجاهلي وعن القرنين الأولين للإسلام كل هذا التراث الشفوي الغزير الواعد والبسيط الساذج. وهو إرث سيحافظ عليه ورثته المباشرون أشد المحافظة وسيحترمونه ويؤمنون به ويقدسونه، وقليلا ما يعارضونه؛ وسيحرصون على أن يحلوا بشواهده مؤلفاتهم النقدية»(10).

يدل هذا الموقف الذي اتخذه أمجد الطرابلسي من الطور الشفوي عند العرب في مستهل دراسته دلالة واضحة على أن قراءته للتراث لاتسقط عليه التصورات والأحكام الجاهزة، فلا ينبري للدفاع المتعصب عليه دون سند منهجي وحجة نصية، ولا يتصدى لكل النقدات الموروثة رافضا إياها بدعوى عدم نضجها النظري ووضوحها المنهجي وتماسكها الإجرائي، بل إنه يقرؤه من داخله وفي علاقته بشروطه المعرفية وسياقاته التاريخية، محاولا -في ذلك- الكشف عن منطقه الثقافي الخاص. وهو ما قاده إلى اعتبار أن النقدات الشفوية التي تواترت على ألسنة الشعراء والعلماء والرواة واللغويين هي جزء لا يتجزأ من هوية التراث النقدي، وبالتالي لا يمكن لأي حديث عن هذا التراث أن يكون كاملا ودقيقا بدونها.

إن تركيز العلامة أمجد الطرابلسي على تحديد الأصول المعرفية التي أثرت في تأسيس النقد العربي أمر هام جدا؛ لأنه وفضلا عن أنه سيمكن من رسم صورة واضحة عن الملامح النظرية التي وسمت المصطلحات النقدية الأولى، سيفيد لاحقا في تتبع التطور النظري والإجرائي لتلك المصطلحات، وسيمكن بالتالي من معرفة طبيعة التحولات التي طرأت على التفكير النقدي عند العرب عبر سيرورته التاريخية. وهذه مسألة أساس بالنسبة إلى المؤرخ الأدبي؛ لأنها ستمكن من الجواب عن التساؤل الآتي: هل تطور النقد العربي نتيجة وعي نظري من صميم الثقافة العربية الإسلامية؟ أم بفعل تأثره بالثقافات الوافدة؟

ومن الملاحظ أن الفرق بين طه إبراهيم وأمجد الطرابلسي يتمثل في أن طه إبراهيم اكتفى بتسطير الأحكام والتصورات الكبرى حول طبيعة النقد المبكر وقيمة نصوصه، فركز على التطور التعاقبي للنص النقدي القديم، وكان كتابه عبارة عن «ملخصات تعرف بنقاط التعاقب

التي عرفها نقد الشعر عند العرب، دون أي محاولة لبناء هذا النقد بناء مفهوميا أو نظريا قد نستطيع استحضاره وتوظيفه ضمن نقد شعري جديد ومطبوع بسمات الفكر العربي أو معالمه»[11]؛ أما أمجد الطرابلسي فلم يقتصر على رصد التطور التعاقبي لذلك النقد، بل حرص على المتابعة الدقيقة والعميقة لمختلف نصوصه، فتجاوز « السقوط في الانطباعية التي اتصف بها جهد الأستاذ طه إبراهيم (...)»[12]، فتميزت دراسته بجمعها بين جانبين: تاريخي، ونظري مفهومي[13]، وهو ما مكنها من حسن تأطير مرحلة النقد المُبَكِّر، ودقة الربط بينها وبين مختلف المراحل اللاحقة، كما سمح لها بالتميز - في المقاربة والتأويل - على كثير من الدراسات اللاحقة، ومن بينها دراسة محمد مندور.

3 - المنهج شرطاً للنقد:

خلافا لطه إبراهيم وأمجد الطرابلسي حرص محمد مندور على طمس كل المنجزات النقدية قبل القرن الرابع للهجرة، فلم يقتصر على رفض النقدات المبكرة السائدة خلال الجاهلية والإسلام، بل رفض أيضا الاعتراف حتى بالكتب والمدونات النقدية التي ظهرت خلال القرن الثالث وبداية القرن الرابع.

فبالرغم من أنه بدأ كتابه بالوقوف عند الكتب النقدية السابقة لابن سلام الجمحي (ت 231هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) وابن المعتز (ت 296هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) فأفرد لكل واحد منها وقفة خاصة، إلا أن وقفته تلك كانت بغاية التأكيد على خلو كل منجزات أولئك النقاد من النقد بالمعنى الدقيق للكلمة كما يفهمه ويتصوره، وهو معنى يرتبط عنده بتصور مفهومي خاص يشترط الوضوح النظري والبناء المنهجي المحكم للاعتراف به، ويتضح هذا التصور المفهومي من قوله: «لاحظنا إذن أن نقد القرن الرابع قد كانت له أصول كما كانت له

فروع، فوسعنا من مجال البحث، ولكن مع حصره في المتخصصين من النقاد ومؤرخي الأدب، بحيث لم نقف وقفات خاصة عند نقد الشعراء والمحكمين في أسواق الأدب وما شاكل ذلك مما نجده في تضاعيف كتب الأدب والرواية القديمة، وذلك لكي نظل في حدود الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا الكتاب وهي معالجة النقد المنهجي عند العرب. والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها. ولقد اتخذنا مركزا لهذا البحث الناقدين الكبيرين (...) الآمدي صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين، والقاضي (...) الجرجاني صاحب كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه»[14].

يتبين من خلال هذا النص أن محمد مندور يعتبر المنهج أساسا لكل عملية نقدية، ولذلك فهو يؤكد أن دارس الأدب لايستحق صفة الناقد ما لم يتوسل في دراسته للنصوص الأدبية بأسس نظرية واضحة، ويغنيها بتحليلات دقيقة وتطبيقات عميقة تؤكد نجاعة نظريته وقيمتها المنهجية.

ولئن كان يعتبر المنهج شرطا لكل عملية نقدية، فإنه لا يفصل بين النقد والفن، ففي تصوره أن «النقد في أدق معانيه هو «فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة» وهو روح كل دراسة أدبية إذا صح أن الأدب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين «لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية»[15].

وما يشير إليه محمد مندور هنا يعني أن مفهوم النقد عنده يقوم على أساسين، فهو «فن» و«دراسة»، وأن يكون النقد فنا معناه أنه لا يخضع للقواعد العلمية الصارمة، وأن « شخصية الناقد وذوقه وخبرته

واستجابته المباشرة تلعب دورا أساسيا في الممارسة النقدية»[16]؛ أما أن يكون دراسة فمعناه ضرورة أن يتسلح الناقد « بالعلوم التي لها صلة بالأدب وخصوصا علوم اللغة حتى تعصم استجاباته الشخصية من الشطط وتجنبه الأحكام الجزافية»[17].

لقد كان محمد مندور يرفض -باشتراطه قيام النقد على «الذوق الفني» و«الخبرة العلمية» - نوعين من «النقد» سادا عند العرب منذ القدم، هما النقد التأثري الانطباعي الذي كان رائجا في الأسواق وحلقات المذاكرة والمنتديات العربية الجاهلية والإسلامية، وكان يكتفي فيه أصحابه بتسطير جملة من الأحكام والآراء دون تعليلها والاستدلال عليها؛ والنقد الموضوعي الصارم الذي ينتصر للقواعد الصلبة واليقينية ويحرص على تطبيقها في غياب تام للميول الذاتية والانطباعات الفنية لشخصية الناقد، كما هو الحال مع قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري.

ولئن كان قد شطب بذلك على كثير من المنجزات النقدية القديمة، فذلك لأنه لم يكن يعنيه من النقد إلا ما يتوافق مع مفهومه له، وهو ما لم يجده متحققا إلا لدى الآمدي في كتابه: الموازنة بين الطائيين، والجرجاني في كتابه: الوساطة بين المتنبي وخصومه، بحيث قال عنهما: « وفي الحق إن النقد العربي لم يخلف غير كتابي " الموازنة" و " الوساطة" ، ففيهما نجد النقد بأدق معاني الكلمة. إذ يتناول الكتاب الأول شعر أبي تمام وشعر البحتري ينقدهما نقدا دقيقا مفصلا: نقدا منهجيا. كما يتناول الثاني المتنبي بالنظر في شعره وتفصيل ما له من فضل والرد على خصومه او التماس الأعذار له»[18].

إن هذا المفهوم الدقيق والخاص للنقد الذي تبناه محمد مندور لا ينطلق من طبيعة النقد العربي القديم وخصائصه النظرية ومرتكزاته العلمية، كما أنه لا يعنى بالنظر إليه ضمن الشروط التاريخية والمعرفية

التي أنتجته، ولكنه يبحث من خلاله عن مدى مطابقة التراث النقدي عند العرب لمفهوم النقد كما تبلور مع الناقد الفرنسي غوستاف لانسون، ومن ثمة فكل من التقى مع هذا التصور ووافقه يستحق عنده أن يسمى عمله نقدا، وكل ما خالفه يصبح اشتغاله مجرد ممارسة بعيد عن روح النقد وجوهره.

ومما لا شك فيه أن محمد مندور برفضه للقواعد الصلبة واليقينية عند النقاد العرب، ولاسيما قدامة بن جعفر، كما أنه ببحثه « الحثيث عن نظرية نقدية تراعي ما يشبه قواعد قدامة، دون أن تلغي شخصية الناقد وميوله وثقافته، لم يكن في عمقه سوى رد فعل حيوي بإزاء دراسة الدكتور أمجد الطرابلسي»[19]، إلا أن صنيعه هذا يظل - وبالرغم من اتكائه على المنهج التاريخي[20] - غير تاريخي في ذاته، لكونه يبحث بين النقاد العرب القدامى عن شخصية تشبه لانسون ليجعلها تردد مقولاته وتتفق مع تصوراته، دون اعتبار لمنطق التاريخ وسيرورة العلم والمعرفة وتطورهما.

4 - التدوين أساساً للنقد:

إذا كان محمد مندور يصعد بنشأة النقد العربي القديم إلى أواخر القرن الرابع للهجرة، فإن د.إحسان عباس يرى أن النقد بدأ قبل ذلك التاريخ بكثير، بحيث أرجعه إلى بداية ظهور النقد المدون والمنظم في أوائل القرن الثالث للهجرة مع الأصمعي (ت 216هـ) ابن سلام الجحمي(ت 231هـ) يقول معبرا عن ذلك: « النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم (...) ومثل هذا المنهج لايمكن أن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا؛ إذ الاتجاه الشفوي لايمكن من

الفحص والتأمل، وإن سمح بقسط من التذوق والتأثر، ولهذا تأخر النقد المنظم حتى تأثلت قواعد التأليف الذي يهيء المجال للفحص والتقليب والنظر»[21].

فكما هو الشأن بالنسبة إلى كل الدارسين المحدثين ينطلق إحسان عباس في تصوره للنقد من مفهوم خاص، بحيث يعتبر أنه لا يمكن أن يكون موقفا تجزيئيا في التعامل مع العمل الأدبي، بل إنه انعكاس لموقف «كلي متكامل»، أساسه الأول التذوق بما هو قدرة خاصة لدى الناقد على التمييز بين مستويات الجمال في النص الأدبي، ومظاهر القبح أو الاختلال فيه، ثم بعد ذلك ينتقل الناقد إلى مستوى «التفسير والتعليل والتحليل والتقييم»، وهي عمليات فكرية وشروط نقدية لا يمكن أن تتحقق إلا في ظل وضوح المدونة الشعرية القديمة، وتبلور الآليات النظرية والأجهزة التحليلية لدراستها وتقييمها، وهو ما لم يتحقق إلا أواخر القرن الثالث للهجرة، وتم التعبير عنه من خلال ظهور نقد مؤسس ومنظم سعى رواده إلى القطع مع النقد السابق عليهم الذي اتسم بالتشتت والتفكك.

فقد راج عند العرب خلال الجاهلية والقرنيين الأولين للهجرة «نقد» اتسم بمجمله بالتجزيء والسطحية، ولم تكن له قواعد تسنده وتؤكد أحكامه، لأنه كان «يدور في مجال الانطباعية الخالصة، والأحكام الجزئية التي تعتمد المفاضلة بين بيت وبيت أو تمييز البيت المفرد أو إرسال حكم عام في الترجيح بين شاعر وشاعر»[22]، ومن ثمة يرى إحسان عباس أن انعطاف الشعر الكبير بتحوله من «الصحراء»إلى «المدينة»، وما اقتضاه ذلك من تغيير لنمط التعبير وأشكاله الأسلوبية، كما أن تغير اللغة الشعرية بظهور صيغ تعبيرية واتجاهات فنية ومذهبية جديدة، وانتشار ظواهر اللحن والانتحال في الشعر كل ذلك مهد لظهور النقد وقيامه على أسس واضحة ودقيقة، بل واستقلاله بعلم خاص به

وعلماء متخصصين فيه، وهو ما تمثل لديه مع الأصمعي وابن سلام الجمحي، فقد قطع الأول مع كثير من النظرات الساذجة عند السابقين، واهتدى إلى مواقف نقدية واضحة[23]، بينما انتقل الثاني بالنقد من مجال المشافهة إلى التدوين فكان أول من أفرد الناقد بدور خاص به، و« من أول من نص على استقلال النقد الأدبي»[24].

ومن الواضح أن تصور إحسان عباس تأثر إلى حد بعيد بالمنهج الوضعي الذي يؤمن بالتجريب ويشترط السند المادي للحكم على الأشياء والظواهر، ولذلك احتل عنده النقد السابق على ظهور كتاب الجمحي درجة دنيا، فلم يعترف به أويتوقف عنده طويلا، لأنه كان غير منظم، ولم يصدر فيه أصحابه عن موقف نقدي واضح ومنسجم، كما أنه بقي محصورا في مجال التداول الشفوي، دون أن يرقى إلى مجال التدوين، فيتحول إلى عمل مكتوب ومستقل.

لقد كانت مسألة التأريخ للنقد العربي القديم هامة جدا عند الكثير من الباحثين الذين اهتموا بدراسته وتقويم منجزه النظري والتطبيقي، ولذلك أفردوها بوقفات خاصة، وطويلة أحيانا، ويبدو أن أهميتها وإلحاحها هو ما جعل حتى أولئك الذين لم يهتموا بالجانب التأريخي للنقد العربي يقفون عندها ويبدون مواقف بخصوصها، ولعل من بين أهم هؤلاء محمد غنيمي هلال الذي خصص مبحثا ضمن الفصل الأول من الباب الثاني من كتابه للبحث في «نشأة النقد العربي» وبيان خصائصه العامة، والنظر في مدى تأثره بأرسطو[25].

5 - الفلسفة مدخلاً للنقد:

ففي رأي محمد غنيمي هلال لا قيمة «للنقدات المبكرة» التي راجت بين الشعراء واللغويين والمتأدبين وغيرهم خلال القرون الأولى للهجرة،

ومن ثمة فلا مبرر للاهتمام بها، وهو رأي يعبر عنه بوضوح في قوله: «لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبي - دون تبرير فني - ناقدا، وإن أصاب. إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة، تكون أضبط الساعات في وقت من الأوقات، لكنه لا يلبث أن يتكشف زيفها»[26]، ويقول أيضا في السياق نفسه: «طبقا لما اتخذنا لأنفسنا من منهج، ولما عرفنا به النقد الحديث، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها، مما يروى بعضه في أسواق الجاهلية إذا افترضنا صحته، وكثير منه واضح الانتحال. ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق الجاهلية في العصر الإسلامي، كسوق المربد بالبصرة (...)»[27].

وحين متابعة تصورات غنيمي هلال وأحكامه على النقد عامة والنقد العربي القديم خاصة، نلاحظ أنه ظل يلح على الترابط الوثيق بين النقد والعلوم الإنسانية، وفي مقدمتها الفلسفة، لأنه لا يمكن - في تصوره - لأية ممارسة نقدية أن تتصف بالعلمية، فتحيط بمختلف مستويات النص الأدبي على نحو عميق ودقيق مالم تتسلح بتصورات فلسفية وآليات منهجية واضحة ومتناسقة، وأن تقوم مفاهيمها النظرية وآلياتها الإجرائية على أساس استثمار النتائج التي توصلت إليها العلوم الإنسانية الحديثة، وهو ما يعبر عنه بقوله: «(...) للنقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانا كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس (...) وقد ارتبط النقد - منذ أقدم عصوره عند اليونان - بالفلسفة، حتى صار فرعا من فروعها، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحا في عصور النقد الحديثة، وبخاصة في عصرنا، إذ أصبح النقد مرتبطا كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة»[28].

من هذا المنطلق تابع غنيمي هلال التصورات والأحكام التي راجت عند العرب حول الشعر والشعراء في الجاهلية والإسلام والعصر الأموي، فوجدها لا ترقى إلى مستوى النقد، لأنها ظلت بدائية في عمومها، بالرغم مما اتصف به بعضها من «ضرب من التعليل الموضوعي»[29]، فانتهى به التأويل الذي استند إليه إلى نتيجة أساس مؤداها: أن العصر العباسي يمثل اللحظة الحقيقية التي أشَّرَت على بداية الامتزاج بين النقد والفلسفة، لكونه لحظة شهدت –معرفيا وتاريخيا– اتساع الحضارة العربية الإسلامية، ودشنت لاتصال العرب الوثيق بثقافات الأمم الأخرى، لا سيما اليونان والفرس، فظهرت –نتيجة ذلك – اتجاهات أدبية ونقدية تمتح من « النقد اليوناني قليلا أو كثيرا، في حدود ما استطاع النقاد العرب فهمه»[30].

ولئن كانت أهمية العصر العباسي في تصوره تتجلى في كونه مكن النقاد العرب من الانفتاح على الفلسفة اليونانية، فإنه يأسف كثيرا لأنهم لم يستفيدوا –حق الاستفادة– من النقد اليوناني، وهو ما يعبر عنه بقوله: « وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من نقد أفلاطون وغيره من النقاد العالميين بقدر ما استطاعوا أن يترجموا أو يفهموا. ولعل مما يؤسف له أن نقاد العرب أفادوا – تبعا لا أصالة – من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليوناني، لأن الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد»[31].

تكمن قيمة هذا النص وأهميته في كونه يعطي صورة واضحة عن نوعية التأويل الذي يحكم قراءة غنيمي هلال للتراث النقدي ويوجهها، فقد انطلق من حكم راسخ وثابت وسعى إلى البرهنة عليه والبحث عما يؤكده ويزكيه، وهو أن لا انفصال بين النقد والفلسفة، وأن النقد العربي

كان بعيدا عن روح الفلسفة ومنهجها، ولذلك كان يفتقد لأية قيمة أو أهمية. ولئن كان هذا الرأي يتناقض مع الحكم الذي أصدره على قدامة ابن جعفر حين اعتبره ممن فهم نظرة أرسطو إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة وأحسن تطبيقها[32]، فإن أكبر تناقض وقع فيه «تسليمه» في النص السابق بأن النقاد العرب استفادوا من بعض النظريات والتصورات الفلسفية التي شرحها الفلاسفة المسلمون، وتأسفه في الوقت ذاته على عدم إدراكهم لها ضمن بنائها الكلي، فكيف يمكن الاستفادة من نظرية دون إدراكها وحسن فهمها ؟!

والواقع أن غنيمي هلال لا يخرج في قراءته للتراث النقدي عامة، وتأويله للنقد المبكر خاصة، عن الإطار العام الذي انتظمت ضمنه القراءات والتأويلات السابقة، فهو بربطه النقد بالفلسفة، واشتراطه قيامه عليها حدد الموقف الذي سيحكمه في تعامله معه، وهو ما لم يختلف به عن الدارسين السابقين باستثناء أمجد الطرابلسي الذي حرص منذ البداية على قراءة التراث النقدي والحكم على النقدات المبكرة في إطارها التاريخي وسياقها الجمالي، فلم يتسلح بتصور مفهومي مسبق للنقد، ولم يسع إلى البحث عن النصوص التي تتوافق مع ذلك التصور، بل حرص على أن يستنبط مفهوم النقد من خلال حركية نصوصه وتحولات أذواق أصحابها الفنية والجمالية عبر مختلف مراحل نشأته وتطوره.

ولاشك أن البحث عن البدايات الأولى للفكر النقدي عند العرب ليس أمرا هينا، فهو يتطلب دراية عميقة وشاملة بالمدونة النقدية القديمة، ويقتضي التسلح برؤية منهجية لا تلوي أعناق النصوص ولاتطوعها لتؤكد قناعات وأحكام سابقة، بل تنصت إلى نبضها، وتمسك بالخيط الناظم لها، بالرغم من التباعد والتناقض الذي قد يبدو بينها.

ولئن كنا قد اعتبرنا أن أمجد الطرابلسي قد تميز بقراءته التأويلية لمرحلة النقد الشفوي عن كل الدارسين الذين قاربوا هاته المرحلة، فذلك لأن الرجل استطاع أن يحل إشكالا يتناقض مع كل النتائج التي خلصوا إليها، وهو إشكال يلخصه التساؤل الآتي: ما السبيل إلى التعامل مع النصوص التي تنتمي إلى النقد المدون، والتي ظلت تبني منجزاتها ومشاريعها النقدية على أساس التصورات والأحكام التي سادت خلال القرنين الأولين للهجرة؟

فبمراجعتنا لكتب ابن سلام الجمحي والآمدي والقاضي الجرجاني وقدامة بن جعفر وغيرهم نلاحظ أنهم دأبوا على الاستشهاد بنصوص مرحلة النقد المبكر التي وسمت بالانطباعية والتأثرية والتجزيئية، بل إن كثيرا من تصوراتهم قامت على أساس شرح بعض ما غمض في النقد المبكر والبرهنة على صحته ودقته.

لقد أدرك أمجد الطرابلسي - خلافا لجل الباحثين المحدثين - هاته الحقيقة وانطلق منها في تقويم «النقد المبكر»، فاعتبره حلقة أولى وضرورية في سلسلة النقد القديم، وأكد بناء على ذلك ألا سبيل إلى فهم هذا النقد في مراحل نضجه وتطوره دون ربطه ببداياته الأولى. وبهذا الرأي كان يجيب على سؤال هام ودقيق لا مناص من طرحه في أية دراسة تروم الإحاطة بتاريخ التراث النقدي وتنشد أن توصف بالدقة والعلمية، ألا وهو ما موقف النقاد القدامى ذاتهم من مرحلة «النقد المبكر»؟ وهل كان لهم وعي بضرورة اتخاذ موقف من هاته المرحلة قبل صياغة مشاريعهم النقدية؟ أم أنهم أهملوا الحديث عنها ولم يولوها عناية كبيرة؟

بالعودة إلى المدونة النقدية القديمة يلاحظ أن النقاد القدامى كانوا واعين بطرح هذا السؤال، لكن إجابتهم عنه توزعت بين تصورين:

اندرج التصور الأول في معرض بيان دواعي التأليف، فنادى مثلا ابن سلام الجمحي بضرورة استقلال النقد بعلماء متخصصين فيه، وألمح الجاحظ إلى توزع الاهتمام بالشعر بين مجالات علمية مختلفة، وأكد قدامة بن جعفر أنه لم يسبق إلى التأليف في نقد الشعر ، إلى غير ذلك من الأقوال التي كان أصحابها يتوخون منها التنبيه على قيمة أعمالهم، أكثر مما كانوا ينشدون التشطيب على كل المنجزات النقدية السالفة، بدليل أن كتبهم قامت -كما هو واضح في ثناياها- على أساس استثمار الأحكام والتصورات السابقة عليهم وإعادة بنائها من جديد ضمن رؤية منهجية مغايرة، تتقدم بالممارسة النقدية وترقى بها إلى درجات أعمق وأشمل.

وجاء التصور الثاني في معرض التنبيه على قيمة ذاكرة النقد وبيان أهمية مراحله الأولى باعتبارها مؤسسة للمراحل اللاحقة وموجهة لها ومؤثرة فيها، ونلمس هذا الموقف لدى حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي يعتبر - بلا منازع- أبرز قمة في تاريخ النقد القديم، إذ يقول بخصوص الآراء والأحكام التي كان يتداولها العلماء واللغويون والشعراء في أنديتهم: «(...) وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[33].

يميز حازم القرطاجني في هذا النص بين ثلاثة مستويات لتلقي التراث الشعري ولصياغة التصورات المتعلقة بخصائصه الفنية ووظائفه الجمالية لكل واحد منها زمنه الثقافي الخاص به: فأما المستوى الأول فيتحدد في رواية الأشعار والمواقف الانطباعية المتصلة بزمن إنشادها، ويشمل هذا المستوى حقبة العصر الجاهلي والقرنيين

الهجريين الأولين؛ وأما المستوى الثاني فيتحدد في لحظة صياغة تصورات نظرية محددة ومعللة، وتبدأ هذه اللحظة مع إحساس القدامى بالحاجة إلى العلماء المتخصصين في نقد الشعر؛ أما المستوى الثالث فيتمثل في لحظة استقراء القوانين البلاغية وتأملها وإعادة بنائها على أسس نسقية. ولعل حازما يقصد بهذا المستوى مرحلة شيوع المنطق في الدراسات البلاغية لدى المتأخرين.

ولئن كان ما يشير إليه حازم القرطاجني في النص الأخير يؤكد تصور د. أمجد الطرابلسي لأهمية مرحلة النقد الشفوي في التراث العربي، فإنه يؤكد كذلك قولنا السابق بخصوص تشبعه بهذا التراث وتحليله لقضاياه وإشكالاته في ضوء آلياته وتصورات علمائه المتخصصين. وليس من الضروري أن يكون قد اطلع على نص حازم القرطاجني ليصوغ تصوره بخصوص هذه المسألة فمن المعلوم أن كتاب القرطاجني لم يظهر إلا بعد عقدين من إنجاز الطرابلسي لأطروحته، ولكنه تمثل النسق الذي يحكم التراث النقدي ويوجه وعي القدامى النظري بالقضايا والإشكالات التي تطرحها العملية الشعرية وطرائق انعكاس ذلك على معالجتهم ومقاربتهم لها.

إن الطبيعة الشفوية للآراء والأحكام النقدية خلال العصر الجاهلي والقرنين الأولين للهجرة كانت تجعلها غير واضحة وتفتقر إلى رؤية منهجية متناسقة. وقد كان نضج الوعي النقدي عند العرب وتطوره يقتضيان التخلص من ردود الأفعال الانطباعية التي ترتبط بلحظة قول الشعر والانتقال إلى سياق آخر تكون فيه صياغة موقف معين وليدة تأمل طويل وتحليل عميق. ولم يكن هذا الأمر ممكنا إلا في ضوء شيوع عملية الكتابة وتحولها إلى سلوك حضاري ونشاط ثقافي يندرجان ضمن حركة علمية واسعة؛ لأن « الكتاب لا محالة يجعل التفكير رصينا، في حين أن

التلقين الشفوي حائر ومفتقر إلى التناسق، ومعناه أن المنهج سيتغلب شيئا فشيئا على الاضطراب والإهمال. وهكذا نجد أنفسنا، منذ القرن الثالث الهجري، إزاء أعمال متقنة في مجملها، تخضع لتصميم محكم وتصاغ بدقة. وهو ما ييسر مهمة المؤرخ، إذ يزوده بوثائق صحيحة، ويمكنه من استنباط نتائجه، بالاستناد إلى حجج صلبة ومتماسكة»[34].

وبالرغم من الإهمال والإضطراب اللذين يسجلهما الطرابلسي على النقدات المتداولة عند العرب قبل القرن الثالث للهجرة، إلا أنه ظل وفيا لحكمه عليها وتصوره لقيمتها وأهميتها في تبلور نقد الشعر وتطوره عندهم، فبفضلها - واستنادا إليها - انتقل إلى مرحلة أخرى ستتسم بالاتقان والإحكام والدقة.

خاتمــة:

اتضح مما سبق أن الباحثين المحدثين وقفوا إزاء تشكل نقد الشعر عند العرب واشتغاله وقفات مختلفة، فقوم كل واحد منهم «النقدات المبكرة» بحسب تصوراته المذهبية ومواقفه الفكرية، وهو ما أدى في النهاية إلى تعدد تفسيراتهم وتباين تأويلاتهم للنصوص الدالة عليها والمرتبطة بها.

وحين نتأمل تاريخ قراءة النقد العربي ككل نلاحظ أنه ظل محكوما في كثير من جوانبه - بالرغم من اختلاف المنطلقات والتصورات والنتائج - بهيمنة نوع واحد ووحيد من التأويل، يقوم أساسا على الانطلاق من مناهج ونظريات معينة والبحث عما يسوغها ويدعمها في «المدونة النقدية»، فإن وجد الباحثون بعض نقط التشابه والتقاطع بين التراث النقدي وخلاصات النقد الأدبي الحديث، ألبسوا القدماء لباسا «معاصرا»، فاعتبروهم السباقين إلى اكتشاف أنساق نظرية ومفهومية معينة، وإن لم يقفوا على ذلك، ولاحظوا تباعدا في الرؤية والمقاربة

بينهما اتهموا النقاد القدامى بالعجز عن إدراك الكليات والنفاذ إلى بواطن الظواهر والقضايا المعالجة. وبين هذا وذاك يبقى تأويل التراث النقدي القديم بعيدا عن إنتاج العلم وتطويره، وحبيس ردود الأفعال السلبية والانفعالية الضيقة.

ولئن ظلت مختلف تأويلات المنجز النظري والمنهجي والتطبيقي للتراث النقدي محكومة بهذه الأنواع التأويلية لأزيد من نصف قرن من الزمن، فإن درجة تباينها واختلافها تؤكد عجزها عن بلورة تصور نسقي يربط - دون تلفيق أو تمحل - بين إرهاصاته الأولية ولحظات تأسيسه وتطوره اللاحقة، وهو مطلب لن يتحقق دون التخلص من أوهام الإسقاط أو شعارات الإحياء أودعاوى الاجتثات وغير ذلك مما وصم القراءات والتأويلات المؤدلجة للتراث، وحال دون النظر إليه في خصوصيته الفريدة وشروطه التاريخية والمعرفية الخاصة.

الهوامش

(1) J-P. SARTRE، L' Imaginaire، col، Idées، éd، Gallimard، Paris، 1940، p 82.

(2) عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط 2، 2008م، ص 24.

(3) طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، ط 1، 2004م، ص 24-25.

(4) انظر عبد العزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب، ص 25.

(5) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 14.

(6) انظر د. عباس أرحيلة: مسألة التأثير الأرسطي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط 1، 1999م، ص 19-25.

(7) إدريس بلمليح: تقديم، ضمن د.أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1993م، ص 6-8.

(8) د. أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص 16.

(9) نفسه، ص 15.

(10) نفسه، ص 21.

(11) إدريس بلمليح: تقديم، ضمن د.أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص 6.

(12) نفسه .

(13) نفسه، ص 8.

(14) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص 5.

(15) نفسه، ص 14.

(16) عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب، ص 26.

(17) نفسه.

(18) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 74.

(19) إدريس بلمليح: تقديم، ضمن د.أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص 7.

(20) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص 11.

(21) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1993م، ص 646.

(22) نفسه، ص 33.

(23) نفسه، ص 37.

(24) نفسه، ص 66.

(25) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973م، ص 155.

(26) نفسه، ص 12.

(27) نفسه.

(28) نفسه، ص 13.

(29) نفسه، ص 157.

(30) تفسه، ص 159-160.

(31) نفسه، ص 13، نظر أيضا، ص 161.

(32) نفسه، ص 161، 174.

(33) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986م، ص 26.

(34) أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، مذكور، ص 21.

قراءة في معجم مصطلحات المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي» للدكتور أحمد شوقي بنبين

عبدالكريم عوفي(*)

المقدمــة:

إن التراث العربي المخطوط يشكل معلما بارزا في حضارة الأمة العربية والإسلامية، لأنه أطول من غيره زمنا، وأغناه تنوعا، وأكثره شمولية للعلوم والمعارف الإنسانية التي عرفتها البشرية، وأصدقه لأنه استمد أصوله من كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، ولأنه استرفد من ثقافات الأمم الأخرى، كالبابلية والآشورية، والفارسية، واليونانية، وغيرها.

ومعلوم لدى الدارسين المنصفين عامة أن العرب كانوا سباقين إلى فن تحقيق النصوص والتأكد من سلامة صحتها ونسبتها إلى أصحابها، وما جهود المُحدِّثين في الجرح والتعديل، وما قام به جُمَّاع اللغة، ورواة الشعر بخاف عن أحد في هذا المجال.

فمنذ عهد النبوة ونشأة الوراقة في التراث الإسلامي عرف العرب عددا وفيرا من المصطلحات والألفاظ التي تتعلق بالكتابة وفنونها؛ بداية بالوسائل التي تستعمل في الكتابة، كالرق، والأديم، والخوص،

(*) أستاذ جامعي - المغرب.

والدواة، والعظم، والحبر، والقلم، والحجارة، واللخاف، والعسب، والبردي، ثم تزويق المخطوط وزخرفته، وتنامت عبر الأعصر وتعاقب السنين بفضل ما وصل إليه الرقي الفكري والتطور الحضاري، فظهرت مصطلحات للكتابة، وللضبط، وللكاغد، وللحبر، وللقلم، وللخطوط، وللجلد، وللخياطة، وللزخرفة، وللتسفير، وغيرها مما له صلة بالنص المنتج منذ ولادته حتى يصل إلى السامع أو القارئ.

في هذا السياق تأتي هذه الورقة البحثية التي تقف عند أول عمل علمي معجمي كُتب في مجال مصطلح المخطوط العربي، وهو كتاب (معجم مصطلحات المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي») من تأليف الأستاذ الدكتور أحمد شوقي بنبين مدير الخزانة المولوية بالرباط، وتلميذه الدكتور مصطفى طوبي. هذا المعجم يُعد ثمرة جهود سنوات طويلة من البحث والتنقيب في كتب التراث على اختلاف مجالاتها المعرفية، وكذا ماكتب في اللغات الأخرى مما له صلة بعلم المخطوطات عامة، والكوديكولوجيا خاصة.

تجيب هذه الورقة عن جملة من التساؤلات تعكس جوهر إشكالية مصطلحات المخطوط العربي، كما يعرضها المعجم، أهمها: ماذا يعني مصطلح الكوديكولوجيا؟ وما الغاية منه؟ وما منهجه في عرض مواده؟ أهو معجم كالمعاجم التي ألفناها في درسنا اللغوي؟ وبماذا ينماز عنها ؟ماهي المادة العلمية التي يضمها بين دفتيه؟ أهي مادة لغوية؟ أم مادة تاريخية ؟ أم مواد أخرى؟ ماهي المصادر والروافد التي أفاد منها؟ مامدى إمكانية الإفادة منه في خدمة تراثنا؟ ماالجديد الذي يقدمه للجهود السابقة في حقله؟ هل استوعب هذا المعجم كلما ورد في تراثنا من مصطلحات؟ وهل ما أفاده من اللغات الأخرى يفيد في إثراء مصطلحاتنا؟ وهل ما يستعمل من مصطلحات في اللغات الأخرى ضروري لنا ؟ وغيرها من التساؤلات التي ستكون محل عناية الورقة.

المبحث الأول
مفهوم علم المخطوطات (الكوديكولوجيا)

قبل الإجابة عن التساؤلات السابقة وعرض محتويات المعجم أود أن أقف عند مصطلح علم المخطوطات، لأن المصطلح حديث عهد في الدرس الغربي والعربي في آن واحد، مع سبق الغربيين إليه بحوالي نصف قرن من الزمن، وكذا معرفة المحاولات التي كتبت في هذا الحقل والجهود التي بذلت في التأسيس له، ومعرفة فنون الكتابة التي تعد رافدا لمصطلحات علم المخطوط العربي.

المطلب الأول: مفهوم علم المخطوطات:

لقد عرف العرب الكتابة والقراءة في العصر الجاهلي قبل نزول الرسالة السماوية على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ،والشعر الجاهلي مليء بالمادة الاشتقاقية لكلمة الكتابة، وهي تمثل وجها من أوجه الحضارة عند الإنسان. فقد ذكر ماجد بن عبود بادحدح أنه وردت في القرآن الكريم كلمة (الكتاب) إفرادا وجمعا (261) مرة ،وفي كتب السنة التسعة وغيرها أكثر من (300) مرة[1].

ويقول محمد محمد حسن شراب: «إن الكتابة العربية قديمة جدا، ولكنها مرت بأطوار، وتداولها أقوام كانوا يُحدثون فيها شيئا من التغيير لايقطع تاليها عن ماضيها.

وتعود أقدم النصوص العربية التي وصلت إلينا إلى حوالي (2400) قبل الميلاد، وهي نصوص مكتوبة باللغة الأكادية التي كانت تعيش في بلاد ما بين النهرين: دجلة والفرات»[2].

وفي القرآن الكريم ألفاظ كثيرة تتعلق بالكتابة ووسائلها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما في أول سورة منه، في قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِى عَلَّمَ بِٱلْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلْإِنسَٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾[3]، وقوله أيضا: ﴿نٓ ۚ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[4]،

وقوله: ﴿وَالطُّورِ ۝١ وَكِتَابٍ مَّسْطُورٍ ۝٢ فِي رَقٍّ مَّنشُورٍ﴾[5]. وقوله: ﴿يَتْلُوا صُحُفًا مُّطَهَّرَةً ۝٢ فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ﴾[6].

وفي الحديث النبوي الشريف قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «**ادْعُ لِي زَيْدًا وَلْيَجِئْ بِاللَّوْحِ وَالدَّوَاةِ وَالكَتِفِ - أَوِ الكَتِفِ وَالدَّوَاةِ**»[7].

أما الشعر فورد فيه الكثير، وسأكتفي ببيت واحد، وهو قول طرفة يصف ناقته[8]:

وَخَدٌّ كَقِرْطَاسِ الشَّآمِي وَمِشْفَرٌ كَسِبْتِ الْيَمَانِي قِدُّهُ لَمْ يُحَرَّدِ

فقد استخدم القرطاس وهو الورق شبه به خد الناقة، وهو يُجلب من الشام، والسبت جلود البقر المدبوغة كان العرب يكتبون عليها، ولم يُحرَّد: لم يقطع[9].

فماذا نعني بعلم المخطوطات (الكودوكولوجيا)؟ استعمال هذا المصطلح حديث عهد في الدراسات المعاصرة، وقد استعمله الغربيون في منتصف القرن العشرين قبل أن ينتقل إلى الدراسات العربية والإسلامية عام 1986م. من خلال أول مؤتمر عن كوديكولوجية مخطوطات الشرق الأوسط في استانبول[10]. وكذا ماكتبه مؤلفا المعجم الذي بين أيدينا، ثم ما كتبه (فرُنسوا ديروش) في مؤلفه الذي ترجمه الدكتور أيمن سيد (المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي)، مع أن العرب مارسوا صناعة المخطوط قبل مئات السنين، ولكنهم لم يسموا ماقاموا به من جهد صناعة بمفهومها الميكانيكي - كما يقول الدكتور مصطفى الطوبي[10] -، وإنما مارسوا «الصناعة بمفهومها العلمي الذي يرتبط بالمنهج،... فالصناعة إذن نتيجة وليست أداة بحث، ثم إن المفهوم المذكور ليس إلا واجهة منهجية للاشتغال بعلم المخطوطات. هذا العلم الذي يقترح نفسه بديلا للوراقة بمفهومها التاريخي، أو الصناعة بمفهومها الآلي البسيط»[11].

فمفهوم علم المخطوطات يرتبط بالجوانب المادية للمخطوط من حيث كون المخطوط تتعاون جملة من الصنائع والحرف على استكمال خصائصه المادية، من كتابة ووسائلها المختلفة، كصناعة الورق، والأقلام، والجلود، والتسفير، والترميم، والنساخة، والزخرفة، وغير ذلك مما عُرف في تراثنا تحت اسم الوراقة والوراقين.

إن مصطلح (الكوديكولوجيا) وضعه العالم الفرنسي ألفونس دان (A.Dain). عام 1944م. وهو أحد علماء الفيلولوجيا وعلم المكتبات، كان مهتما بالمخطوطات اليونانية واللاتينية. والمصطلح يتكون من الكلمة اليونانية (Logos) التي تعني علم، والكلمة اللاتينية (Codex) التي تعني الرأسي أو اللفائف (Volumen) أي: دراسة الكتاب أو علم الكتاب[12].

ولذلك يعرف الدكتور أحمد شوقي بنبين علم المخطوط بقوله: «الكوديكولوجيا هي دراسة كل أثر لايرتبط بالنص الأساسي، وبالتالي بحث العناصر المادية للمخطوط، وبعبارة أخرى:هو علم يهدف إلى دراسة كل ما هو مكتوب في الهوامش من شروح وتصحيحات، وما إلى ذلك من معلومات عن الأشخاص الذين تملكوه أو نسخوه أو قرؤوه أو استعملوه أو وقفوه، ثم الجهة التي آل إليها، والمصدر الذي جاء منه، ثم العناصر المادية المتعلقة بصناعة المخطوط ، من ترتيب، وتوريق، وترقيم، وغير ذلك، ثم تاريخ المجموعات ، ووضع القوائم، والفهارس العلمية، والكشافات وفهارس الفهارس وغيرها»[13].

ويرى الأستاذ قاسم السامرائي تسمية (الكوديكولوجيا) بـ (علم الاكتناه)، ويحده بأنه «صناعة الأحبار، وفن التوريق أو النساخة، والتجليد، والتذهيب، وصناعة الرقوق، والجلود، والكاغد، ومايتبع ذلك من فنون ومايتصل بها، مثل: حجم الكراسة، ونظام الترقيم،

والتعقيبات، والسماعات، والقراءات، والإجازات، والمقابلات، وتقييدات التملك، وتقييدات الوقف، وما يظهر في نهاية المخطوط، وهو ما أسميه بتقييد الختام ؛ من اسم المؤلف، واسم الناسخ، ومكان النسخ ، وتاريخ النسخ، وما إلى ذلك»[14].

أما الدكتور مصطفى الطوبي فيعرف هذا العلم بأنه «العلم الذي يتناول الكتاب المخطوط من حيث مكونات الورق أو المادة المكتوب فيها ، والطي وصناعة الكراريس، الترتيب... والصفحات،... والخزم، والتسطير، والنمنمة، والزخرفة، والتذهيب، والتسفير»[15].

وعندما نتأمل هذه التعريفات فإننا نجدها متقاربة، وكلها تعني الجوانب المادية للمخطوط ومايتعلق به. فهل هذه الجوانب المختلفة للكتابة وما يتعلق بها كانت خافية عن العرب؟ أم أنهم كانوا سباقين في التعاطي معها، شأنها شأن العلوم الأخرى ومناهجها، ولم تأخذ التسمية والمفهوم العلمي كما يطرحه الغربيون؟

يقول الدكتور أيمن فؤاد سيد: «وحتى وقت قريب كان ما يشغل المهتمين بأمر الكتاب المخطوط بالحرف العربي هو البحث عن النصوص ودراسة مؤرخي الفن للمخطوطات المزوقة، ولكن قياسا بالتطورات الحديثة التي عرفتها الأبحاث المتعلقة بالمخطوطات الغربية، فقد تأخرت الدراسات التي تناولت الكتاب المخطوط بالحرف العربي، وإن بدأ الآن تدارك هذا التأخر»[16].

ويرى فرُنسوا ديروش أن ثمة علاقة بين الكوديكولوجيا وعلم التاريخ، فالكوديكولوجيا تساعد على تحديد بعض العناصر التاريخية والأساليب المستعملة في صناعة المخطوط عبر العصور المختلفة، كما أن ثمة أدوات تساعد على قراءة الكتابات الممحوة في النسخ الخطية، كالكواشف الكيميائية والأشعة فوق البنفسجية[17].

لقد كان جل المشتغلين في حقل المخطوطات العربية والإسلامية يعنون بالمخطوطات من حيث: التعريف بأماكنها، وجمعها، وفهرستها، وتوصيفها، وتحقيقها، ودراستها، وصيانتها، والنظر في جوانبها الفنية من حيث الزخرفة، ويمكن القول: إن العناية الكبرى كانت منصبة حول متن المخطوط وكيفية إخراجه وبعثه ليُستفاد منه، أما الجوانب المادية فلم يُعن بها إلا قليلا، وبنسبة أعلى حين يُراد صيانتها في المخابر العلمية.

إن مصطلحات علم المخطوط العربي هي نتاج تعالق وتداخل علوم ومعارف وفنون تعاطى معها علماؤنا على مر العصور نمت وتطورت وازدهرت حتى استوت قائمة على أسس وثوابت صارت تلازم العالم في أثناء كتابته وتأليفه، بل غدت تلك المصطلحات أمرا مشتركا ومشاعا بين العلماء يستعملونها في أثناء التآليف التي يصنفونها، ولكن لم يُنظر إليها على أنها تمثل مادة مصطلحية بمفهومها العلمي الحديث.

والمعجم الذي نخصه بالحديث في هذا العرض خير شاهد على ما بلغه أسلافنا في التعاطي مع مختلف فنون العلم، من حيث المصطلح والمنهج وطرق التفكير والاستدلال.

فمصطلحات المخطوط العربي يعود بعضها إلى العصر الجاهلي، وهي تعكس النشاط الفكري عند العرب قبل مجيء الإسلام، وقد تطورت عبر الأعصر والأزمان، ولاسيما عند قيام الحضارة العربية الإسلامية، وازدهارحركة الوراقة والوراقين ثم الرواية والتدوين، وهذه المصطلحات ذات حمولات دلالية متنوعة بحسب الفنون التي عرفتها الكتابة العربية بعامة، كالجلود، والأحبار، والأقلام، والخطوط، والزخارف، والضبط، والصيانة ،وغير ذلك مما له صلة مباشرة أو غير مباشرة بهذه الفنون الكتابية، ولكن هذا الجهد لم ينتظمه عمل علمي يجمع شتاته في مدونة جامعة عبر مراحل تكونه.

ولذلك فإن الاتجاه إلى إنشاء معجم مصطلحات المخطوط العربي أمر يفرضه واقع تراثنا الغني الذي مازال الكثر من جوانبه يحتاج إلى من يجليه بالدراسة والبحث، لأن الإمكانات العلمية والوسائل المساعدة على تحقيق تلك الغاية قائمة اليوم، على عكس ماكانت عليه في السابق، ثم إن التطور العلمي وتنوع المناهج مما يحقق هذا الطموح عند من ارتادوا هذا الميدان من علمائنا؛ من أمثال مؤلفي المعجم الذي بين أيدينا، كل ذلك يُعد عوامل تُعجِّل بالقيام بمسح شامل لتراثنا، واستخراج ما فيه من ألفاظ ذات دلالات مصطلحية، وفي ظني أن هذا العمل لا ينهض به شخص أو شخصان، بل يحتاج إلى فرق بحث كثيرة تعمل على استقراء كتبنا التراثية، وذلك لكون تراثنا يتميز بتنوع كبير في العلوم والفنون.

قد يتصور بعضنا أن الأمر صعب المنال، ولكني أقول: إن العقلية العربية والإسلامية التي أنتجت تراثا إنسانيا على مدى خمسة عشر قرنا - ويُعد أغنى تراث عرفته البشرية - قادرة على القيام بحركة معجمية جديدة تشبه تلك التي بدأها الخليل بن أحمد، فتنتج لنا معاجم لكل فنون العلم والمعرفة، والدليل على ذلك ما أنجزته بعض المجامع اللغوية ، ومؤسسة تنسيق التعريب في المغرب.

وأشاطر أستاذنا الدكتور أحمد شوقي بنبين حين يقول: «والإقدام على إنجاز هذا المعجم يعتبر نوعا من المخاطرة، لأن علم المخطوطات بمفهومه العلمي الحديث الذي يمكنه أن يمدنا بما نحتاج إليه من ألفاظ ومصطلحات هو علم جديد لم يتبلور بعد، بل مازال في مرحلة الطفولة»[18]، ولكني أطمئنه وأقول له: إن أصعب الأمور بداياتها، وإذا توفرت العزيمة، فإن ما كان طفولة ومخاطرة أصبح اليوم حقيقة، وذلك بفضل جهودكما المتميزة في الوطن العربي، فالغرب عانى هذا الأمر في

البداية، ولكنه خطا خطوات متقدمة في هذا المجال، وأنتم وتلميذكم، وبعض ممن ذكرنا محاولاتهم سابقا من علمائنا المعاصرين، تمثلون حلقة وصل بيننا وبينهم ، فلنتفاءل خيرا، ولنشد على أيدي أبنائنا طلبة الدراسات العليا وباحثينا، فهم من سينهضون بهذا المشروع العظيم في قابل الأيام.

المطلب الثاني: المحاولات والجهود التي بُذلت في التأسيس لصناعة المخطوط:

لم يكن العلماء العرب والمسلمون في بدء حركة التدوين العلمي يشغلهم أمر المصطلحات التي تخص مجال الوراقة والتدوين، بل كانوا يعنون بالوسائل المادية التي تعينهم على تدوين القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، واللغة، والتاريخ.

وقد ظهرت عندهم على مر الأزمان - كما ذكرت آنفا - مصطلحات للكتابة ، وللضبط، وللكاغد، وللحبر، وللقلم ، وللخطوط، وللجلد، وللخياطة، وللزخرفة، وللتسفير، أفرزتها طبيعة ألفاظ وسائل الكتابة، كالرق، والأديم، والخوص، والدواة، والعظم، والحبر، والقلم، والحجارة، واللخاف، والعسب، والبردي، وغير ذلك، مما نقرؤه في المعجم الذي بين أيدينا.

عندما نعود إلى تراثنا ونستقرئه فإننا نجد فيه جملة من الكتب والآثار النفيسة التي تدل على صناعة المخطوط أو علم المخطوط، بالمفهوم الذي طرحه الغربيون، وتسعى اليوم ثلة من علمائنا على اقتفاء أثرهم في اللحاق بهم، لأن ماتحتفظ به الأمة العربية والإسلامية من كنوز تراثية خطية يفوق عشرات المرات ماعند الغربيين من مخطوطات.

ومما أنتجه أسلافنا في هذا الحقل المعرفي وبقي مسكوتا عنه، ولم يشمله الدرس العلمي بالتحليل، أذكر على سبيل المثال الآتي[19]:

1 - عمدة الكتَّاب وعدة ذوي الألباب: للأمير الصنهاجي تميم بن المعز ابن باديس (454/501هـ- 1063/1108م). وقد نشره عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي في مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد 17، 1971م، كما نشره مايل هروي في طهران، وترجمه مارتن ليفي إلى الإنجليزية.

2 - المخترع في فنونٍ من الصُّنَع: للملك اليمني المظفَّر يوسف بن عمر ابن علي الرسولي (ت 694هـ/1294م). وقد نشره محمد عيسى صالحية في الكويت عام 1989م.

3 - الأزهـار في عمل الأحبار: للمغربي محمد بن ميمون بن عِمران المراكشي الحميري، والكتاب لم يصل كاملا.

4 - تحفة الخواصِّ في طُرَفِ الخواصِّ: لأبي بكرمحمد بن محمد بن إدريس بن مالك القضاعي المعروف بالقلَّوسي (607/707هـ- 1210/1307م)، من إسطابونة بالأندلس[20].

5 - أرجوزة (تدبير السفير في صناعة التسفير): لابن أبي حَميدة وقيل: (حُميدة) (عاش في ق 9هـ / 15م).

6 - رسالة (صناعة تسفير الكتب وحَلّ الذهب) : لأبي العباس أحمد ابن محمد السفياني.نشرها بول جوتنبر في باريس 1919، 1925م.

7 - (كتاب الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها): لأبـي القاسم عبد الله بن عبد العزيز البغدادي الكاتب النحوي الضرير مؤدب المهدي (عاش 255هـ/869م). نشره دومنيك سورديل.

8 - رسالة (في علم الكتابة): لأبي حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي الصوفي البغدادي (ت 414هـ/1023م). وقد نشرها وترجمها إلى الإنجليزية فرانز روزنتال.

9 - الإلماع إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع: القاضي عياض ابن موسى اليحصبي ، حققه السيد أحمد صقر ، ونشرت دار مكتبة التراث طبعته الثالثةبالقاهرة ، عام 1425هـ/2004م.

10 - صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: لأحمد بن علي القلقشندي، (ت821هـ/1418م). أفرد في الكتاب حديثا لآلات الخط والدواة والقلم وبريه والمداد والحبروصنعتهما، ومايُكتب فيه من قراطيس وورق.

11 - (الدُّرَرُ الفرائد المنظَّمة في أخبار الحاج وطريق مكة المعظَّمة): لزين الدين عبدالقادر بن إبراهيم الأنصاري الجزيري الحنبلي (ت 976هـ/1568م).وقد نظمه الشيخ نور الدين العسيلي في واحد وعشرين بيتا. وكتاب الدرر نشره حمد الجاسر في دار اليمامة بالرياض عام 1983م.

12 - رسالة(حكمة الإشراق إلى كتَّاب الآفاق): لمحمد مرتضى الزَّبيدي (1205هـ/1790م). وهذه الرسالة نشرها عبدالسلام هارون ضمن كتابه (نوادر المخطوطات – المجموعة الخامسة) في القاهرة عام 1954م.

13 - الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات (جزآن): الدكتور أيمن فؤاد سيد، وقد نشرته الدارالمصرية اللبنانية في القاهرة، عام 1997م.

14 - المخطوط العربي: الدكتور عبدالستار الحلوجي، وقد نشرت مكتبة مصباح في جدة طبعته الثانية، عام 1409هـ/1989م.

15 - تاريخ الوراقة المغربية - صناعة المخطوط العربي من العصور الوسيطة إلى الفترة المعاصرة: محمد المنوني، وقد نشرته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، 1412هـ/1991م.

16 - دراسة المخطوطات الإسلامية بين اعتبارات المادة والبشر: أعمال المؤتمر الثاني لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، جمادى الآخرة 1414هـ/ ديسمبر 1993م.

17 - نحو معجم تاريخي لمصطلح ونصوص فنون صناعة المخطوط العربي: إبراهيم شبوح[21]، ضمن كتاب: صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، سلسلة مؤتمرات الفرقان - رقم 3.

وله أيضا أبحاث ودراسات في المجال نفسه، منها (مصدران جديدان عن صناعة المخطوط: حول فنون تركيب المداد). ضمن كتاب (دراسة المخطوطات الإسلامية بين اعتبارات المادة والبشر).

18 - دراسات في علم المخطوطات والبحث البيبليوغرافي: د. أحمد شوقي بنبين، نشرته المطبعة والوراقة الوطنية في طبعته الثانية بمراكش، المغرب، عام 2004م.

19 - صناعة المخطوط العربي: مجموعة أبحاث ودراسات ضمن مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد 55، الجزء الأول، جمادى الأولى 1432هـ/مايو 2001م. القاهرة.

20 - مأثور المخطوطات العربية: قاموس المصطلحات التقنية والبيبليوغرافيا. للمستشرق البولوني آدم جاسيك Adam Gacek، طبعة بريل بلين وبوستون وكولن سنة 2001م وهو معجم عربيانجليزي. وقد ترجمه إلى العربية د. محمود محمد زكي باسم (تقاليد المخطوط العربي). وعنوانه الأصلي: The Arabic Manuscripts Tradition: A glossary of technical terms and bibliography.

قدَّم له د. فيصل الحفيان .ونشره معهد المخطوطات العربية في القاهرة، عام 2008م.

21 - قاموس علم المخطوط، لـ (دونيسميزريل «D.Muzerelle») الذي أصدره في باريس سنة 1985م، وهو معجم فرنسي بعنوان: vocabulairecodicologique.

يقول عنه د. أحمد شوقي بنبين ومصطفى طوبى أراد له صانعه «أن يكون موجزا يقتصر على شرح الكلمة شرحا مختصرا على غرار شروح الألفاظ في القواميس اللغوية، وهو أول معجم ظهر في التراث الإنساني في هذا المجال»[22].

22 - المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي: فرُنسوا ديروش، ترجمة: د. أيمن فؤاد سيد، نشر مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 1403هـ/2010م.

23 - معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي) للدكتور أحمد شوقي بنبين ومصطفىطوبى، الخزانة الحسنية بالرباط، والمعجم صدرت طبعته الثالثة سنة 2005م، وأفادني الدكتور أحمد بنبين في لقاء معه قبل سنوات قليلة أنه سيعيد طباعته، وأتوقع أن يكون الآن في طبعته الرابعة أو الخامسة، وهو موضوع هذه الورقة البحثية.

وهناك محاولات عديدة[23] وردت في شكل مباحث وفصول في بعض المؤلفات، تناول أصحابها الفكرة المصطلحية ولكنهم لم يخصوها بالدراسة المعمقة، وهي تشكل ملمحا متميزا في حقل مصطلحات المخطوطات.

إن هذه الكتب والرسائل تعد مصدرا مهما لهذا العلم، وقد سكتُّ عن ذكر مضامينها، لأنها ليست مقصودة في ذاتها في هذا البحث، ولكن لصلتهابه ولأهميتها ذكرتها لعل أبناءنا الطلبة وإخواننا الباحثين يُولُّون وجهتهم نحوها فيدرسونها ويستخرجون منها ما يُقيم أسس هذا العلم (علم المخطوطات أو الكوديكولوجيا) في ضوء ما وصل إليه

الغربيون. ولا نعجب إذا قلنا: إن أغلب ما كتب في هذا المجال كان في بلاد المغرب والأندلس.

يقول الدكتور أيمن فؤاد سيد: «ولعل من الغريب أن كل المؤلفات التي وصلت إلينا عن صناعة الكتاب العربي المخطوط كُتبت كلّها في بلاد المغرب والأندلس، فرغم أن حرفة (الوراقة)، وهي الحرفة المختصة بإنتاج وتوزيع الكتاب العربي، قد قامت بدور مهم في الحضارة الإسلامية منذ العصر العباسي، فإنه لم يصل إلينا أدب مشرقي يُعرِّف بكيفية صناعة الكتاب المخطوط، وربما تكشف لنا الأيام عن وجود مثل هذا الأدب في الخزائن غير المفهرسة»(24).

المبحث الثاني

قراءة في معجم مصطلحات المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي»

إن هذا المعجم يشمل ما يقرب من ألفي مصطلح، وهو إنجاز وكسب عظيم للغة العربية، لايعرف الكثير منها إلا المشتغلون في حقل المخطوطات ، بل الكثير منها غائب عن العاملين في حقل المخطوطات نفسه، ولذلك فهي بحاجة إلى بعث الحياة فيها، إنها منثورة وحبيسة في بطون الكتب التراثية، ولكن لا نجد لها استعمالات في كتاباتنا المعاصرة، وقد نلجأ إلى استعارة واقتراض ما يعبر عن مفاهيمها من اللغات الأخرى ، ولذلك تأتي أهمية هذا النوع من المعاجم والدراسات في خدمة اللغة العربية وتراثها.

المطلب الأول: التعريف بالكتاب:

1 - **عنوان الكتاب ومؤلفاه:** العنوان (**مصطلحات المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي»**)، تأليف الأستاذ الدكتور أحمد شوقي بنبين، والدكتور مصطفى طوبي.

صدر الكتاب في المملكة المغربية، نشرته الخزانة الحسنية بالرباط، وطبعته في المطبعة والوراقة الوطنية الحي المحمدي – الداويات – بمراكش، الطبعة الثالثة، عام 2005م.

يقع الكتاب في (478) صفحة من القطع المتوسط، مقاس 16.5×24سم.

أما مؤلفاه فهما علمان من أعلام المغرب العربي، الأستاذ الدكتور أحمد شوقي بنبين أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب في جامعة الرباط، ومدير الخزانة الحسنية بالرباط منذ أكتوبر 1974م، له سيرة علمية عطرة، حافلة بالنشاطات العلمية التي أنجزها خلال مسيرته البحثية، إذ أغنى المكتبة المغربية والعربية خاصة والعالمية بجملة من المؤلفات والدراسات تشهد بتضلعه في علمي المخطوطات والمكتبات وما يتعلق بهما ، ونال جوائز عديدة وكُرم من جهات داخل المغرب وخارجه ، وقد عرفته في التسعينيات من القرن الماضي عندما كنا نلتقي في الندوة السنوية للهيئة المشتركة لخدمة التراث العربي المخطوط ، في معهد المخطوطات العربية بالقاهرة ، التابع لجامعة الدول العربية.

أما الدكتور مصطفى طوبي فهو شبل من ذلك الأسد، أي: تلميذ للأستاذ الدكتور أحمد بنبين، يعمل أستاذا في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن زهر في أكادير، له أيضا عددمن المؤلفات والدراسات في حقل التراث المخطوط وعلم المكتبات .

2 – **مقدمة المعجم**: تحدث المؤلفان فيها عن موضوع المعجم وأهميته، واحتياج المكتبة العربية إلى هذا النوع من الدراسات العلمية الرصينة، وما يعترض الباحث في هذا الحقل من صعوبات، لحداثة موضوع المعجم في الدرس الغربي والعربي في آن واحد.

يقول محمد الطوبي عن المشروع: «لحمته مستمدة مما استقررنا عليه من مفهوم دقيق لهذا العلم. فهو ضرب من الحفر عن الكتاب

المخطوط أو عن هذا الشيء الذي يصطلح عليه الغربيون باصطلاح «كراس». إن هذا الحفرهو تعقب تاريخي بشكل من الأشكال لواقع زائل تمثله هذه الأكوام المتآكلة والمخرمة من المخطوطات الراقدة في دواليب خزائن الكتب في كل بقاع العالم. وكل مخطوطة هي شهادة ناطقة عن زمان ومكان محددين... فقد أصبح وضع معجم في علم المخطوطات ضربة لازب في الوقت الراهن، وهو مايجعلنا نتنفس الأمل في تقديم هذا العمل الذي لاشك نحن متعقبوه بمزيد من الصقل والإضافة»[25].

3 - **منهج المعجم**: اعتمد المؤلفان الترتيب الألفبائي في عرض مواد المعجم، لأنهما لايريدان التوسع فيه، لحداثة مفهوم الكوديكولوجية في الوطن العربي، ورجحا كفة التداول في ترتيب مداخله على كفة الجذر لأسباب منها[26]:

أ - الباحث في علم المخطوطات والمكتبة لايعنيه أصل الكلمة.

ب - المعجم له طابع تقني وليس لغويا.

ت - طبيعة مداخل المادة المصطلحية من حيث كونها مركبة أو من أصول غربية أو وظيفية، يصعب ترتيب المعجم على أساس الجذر اللغوي.

ث - الاعتماد على الجذر وتقليباته يخص المعاجم الكبرى، وهو ليس من اهتماماتنا في المعجم.

وبناء على هذه المعطيات بُني المعجم على فكرة شيوع المفردة وتداولها ، مع الإبقاء على (ال) في المدخل ومراعاة الضبط متى تطلب الأمر رفع اللبس. وقد تم توثيق بعض المصطلحات من مظانها ، وإهمال ماكان معروفا ومتداولا في حقله المعرفي.

وقد وردت في المعجم مادة مصطلحية متنوعة مأخوذة من غير التراث العربي، ذات بعد معرفي في حقل علم المخطوطات، يحتاج إليها

الدرس العربي، وهي تبدو للوهلة الأولى أنها دخيلة على مصطلحاتنا التراثية، ولكنها في الحقيقة تُعد رافدا لها، وتساعد على التأسيس العلمي لمصطلحات الكوديكولوجيا. شأنها شأن المناهج النقدية واللسانية التي أفدنا منها الكثير في دراساتنا اللغوية والأدبية والنقدية.

4 - **مصادر المعجم:** ذكرت فيما تقدم أن علم الخطوط العربي حديث عهد في دراساتنا العربية، كما هو الحال في الدراسات الغربية، ولذلك فإن منشئي المعجم صرحا في مقدمته أن صعوبات كثيرة واجتهما في إنجازه، ومنها قلة المصادر والمراجع، «إذ ليس هناك رسائل أو معاجم مختصرة ننطلق منها على غرار ما صنعه أسلافنا واضعو معاجم الألفاظ والمعاني في العصور الأولى»(27).

فما هي مصادرهما التي كانت عونا لهما في إنجاز المعجم؟ يمكن إجمال مصادرهما في الآتي:

أ - الاعتماد على المصادر القديمة المتمثلة في المخطوطات نفسهاوالثقافة العربية عامة.

ب - أعمال المؤتمرات والملتقيات والندوات التي أُقيمت عن علم المخطوطات، ولكنها - كما أشارا - لم تتوفر على الإحاطة الشاملة لعلم المخطوط بمفهومه الجديد ، فالمادة التي قُدمت فيها تتسم بالضحالة، بمافيها المحاولات التي ظهرت في أوروبا.

ت - كتاب المستشرق البولندي آدم جاسيك (Adam gacek) الموسوم بـ (مأثور المخطوطات العربية: قاموس المصطلحات التقنية والبيبليوغرافيا).

ث - معجم العالم الفرنسي دونيسموزريل (Muzerelle Denis)، الموسوم بـ (قاموس علم المخطوطات). وقد أفادا منه في وضع المقابل الفرنسي للألفاظ العربية.

ج - يُضاف إلى ما نص عليه المؤلفان في المقدمة ، فإننا عندما نتصفح مسرد المصادر والمراج المثبت في نهاية المعجم ، نجد كما هائلا من المصادر والمراجع المتعلقة بالمخطوطات والثقافة العربية التي أشارا إليها في (الفقرة أ) أعلاه.

لقد أفادا من المخطوطات، وكل ما كُتب عن علم المكتبات، والخط، والجلد، ووسائل الكتابة، والآثار، والتاريخ، والفهارس، وكتب اللغة ومعاجمها، ومعاجم المصطلحات في فنون مختلفة، كالمكتبات، والحديث، والخط ، وكذا الدوريات، والكتب الأجنبية والمترجمة.

وضمن هذه العدة من المصادر والمراجع ماذكرته أعلاه في (المطلب الثاني من المبحث الأول تحت عنوان (المحاولات والجهود التي بُذلت في التأسيس لصناعة المخطوط)، من كتب ورسائل مما انتجه علماؤنا فيما نسميه مصادر صناعة المخطوط العربي ؛ قديما وحديثا[28].

5 - **مادة المعجم:** مادة المعجم وصفها المؤلفان بأنها تمثل لحمة المعجم في ذاته، وتجلى فيها الأثر التاريخي المادي، الذي تعكسه جوانب من الثقافة الخاصة بالصنائع التي مارسها الإنسان العربي في الحقب الزمنية المتعاقبة. وقد عبرا عنها بالأبواب المعجمية التالية[29]:

أ - المعجم التقني الممعجم، أي: التوجيه العلمي للمعجم، لأنهما ذكرا أمورا «كانت في التاريخ مجهولة، وفي تلابيب المجهول قابعة مشلولة، فماكان فقيه المخطوطات مثلا يعير اهتماما لصنعة الرق ومراحلها؛ من مرط، ونتف، وسحل، وحلق، وكشط، وجرد، وتعريق، وتليين، وما ماثل ذلك... فهاته أمور من العلم أفدناها، ومن مفهوم الحفر استقيناها، ولامناص منها في تقييد اصطلاحات العلم»[30].

ب - المعجم التقني المنقول المشتق، أي: تلك المواد اللغوية الاصطلاحية المتداولة على ألسنة الناس؛ من أهل تلك الصنائع.

ت - المعجم التقني الدخيل، أي: توظيف بعض المصطلحات في العربية من لغات أخرى ، بحكم وشائجها الصوتية والدلالية.

ث - المعجم التقني الموزون، أي: إخضاع جزء من مادة المعجم إلى قانون الموازين في ضوء دلالة كل ميزان.

وبناء على هذا الأساس جاءت مواد المعجم في مداخلها، لتكون «باكورة المشروع بين أيدي علماء المخطوطات، وفقهاء اللغة، وعلماء الخط العربي، والمحققين، ... على أن يكون هذا العمل حجر المهاد...، ونحن متأكدون أن تراثنا المتلاطم الأمواج مازال الدر كامنا في أعماقه بخصوص اصطلاحات الأسفار، وصنعة الأوعية ، والأمدة ، والكتابة ، وحسبنا أننا أرهصنا في هذا المجال»(31).

إن هذه العناصر التي بنى عليها المؤلفان المعجم تؤكد حقيقة علمية، وهي أن هذا المعجم رغم خصوصيته، فقد جاءت مادته متنوعة المصادر، غزيرة تجمع بين علوم: العربية، والتاريخ، والآثار، والمكتبات، والمخطوطات، والمعجمات، والفهارس، واللغات الأجنبية، وغيرها مما يمت بصلة من فروع لهذه الأصول. فهو معجم ينماز عن غيره من المعجمات من حيث تنوع مصطلحاته، وهو يختلف عن المعاجم اللغوية التقليدية، من حيث منهجه، ومادته، كما أنه يختلف عن المعاجم الحديثة المتخصصة في مجالات العلوم والفنون، وأتوقع أن يكون رافدا ثريا لكثير من المعاجم عندما يستكمل جمع مادته وتبويبها في ضوء منهج تفرضه مادته العلمية، كما أن هذا المعجم سيقدم خدمات لمجالات معرفية تراثية غير علم المخطوطات.

ولا أجانب الصواب إذا قلت: إن هذا المعجم سيكون رافدا لكثير من معاجم الفنون الأخرى، المعاجم اللغوية نفسها التي يسعى المعجميون إلى إنشائها في ضوء المناهج الجديدة.

6 - **نماذج من مصطلحات المعجم:** أقدم في هذه الفقرة نماذج اصطلاحية اخترتها مما ورد في المعجم ، وأوردها كما جاءت في المعجم ، ليتعرف القارئ على كيفية عرض المداخل الاصطلاحية في المعجم ، وقد اخترت نماذج متنوعة من مداخل مختلفة ، لتكون متوافقة مع ما أذكره من ملحوظات استدراكية في المطلب اللاحق.

وفيما يأتي النماذج المختارة على سبيل التمثيل لا الحصر، وذلك تجنبا للتطويل:

حرف الألف

- **الأفيق:** الجلد المعد للدباغة. ص 43.
- **الامتلاء:** من عيوب التسفير، وهو انتفاخ يحصل عند التقفية إذا خزم السفر بخيط ليس حريريا. ص 47.
- **الأنف:** سن القلم، ص 49.

حرف الباء

- البيبليُوغْرام:مخطط علاقات النصوص ، أي العلاقات التي تربط بين المتن وذيوله وحواشيه وتعاليقه ومعارضته وما ماثل ذلك، إنجليزية من أصل يوناني. من وضع كمال عرفات نبهان (Bibliogram)، ص 53.
- **البخَر:** غراء لإلصاق الكتب. ص 54.
- **البردي:** ورق مؤلف من ألياف نبات البردي يُحاك ويصقل بالضغط ويصبح صحائف للكتابة. وأقدم بردية عربية وصلت إلينا نُسخت في عام 22هـ، وهي محفوظة بالنمسا.ولم تصلنا كتب مكتوبة على

البردي باستثناء أجزاء من «موطأ مالك» وبعض الصحف، أما الكتاب الكامل الوحيد الذي وصل على البردي فهو نسخة من «كتاب الجامع في الحديث النبوي «لعبدالله بن وهب» (197هـ)، وهو محفوظ بدار الكتب المصرية. ص 56، 57.

- **بطن القلم**: الفتحة التي يصنعها الناسخ في القلم عند بريه. ص 61.

حرف التاء

- **التأريخ بالجلوس**: التأريخ حسب تولي العرش. ص 66.
- **التحلية**: استعمال ماء الذهب في زخرفة المصاحف ونحوها. ص 74.
- **التختيم أو التختيمة**: يكتب فيه عنوان المخطوطة واسم الناسخ وتاريخ ومكان النسخ، وقد يشار أحيانا إلى من نُسخ له المخطوط. بعض المخطوطات لاتختيم لها. وبعضها يفتقر إلى بعض العناصر المذكورة كانعدام اسم الناسخ أو مكان النسخ أو تاريخه. وقد يضاف إلى ذلك عبارات الدعاء والغفران للناسخ. والتختيم يفيد كثيرا المختص في علم المخطوطات بفضل المعلومات التي يحملها. ويكون التختيم عادة في نهاية الكتاب. وقد يكون في البداية كما جاء في مصحف محفوظ بخزانة نور عثمانية باسطانبول. وقد يأخذ أشكالا مختلفة في المخطوطات العربية، انظر «كتاب الكوديكولوجيا العربية» ديروش وجماعته. Colophon. ص 75، 76.
- **التصفيح**: ترقيم الكتاب بالصفحات أو الترقيم بالتعقيبة Pagination. ص 90.

حرف الجيم

- **الجِرْمُ**: حجم الكتب، نقول: نسخة قرآن في الجرم الكبير أو اللطيف. ص 112 .Format.

- **الجلد المغسول**: الطِّرسُ: أي الكتاب الممحو الذي تعاد عليه الكتابة. ص 116. Palimpsest.

حرف الحاء

- **الحبرية**: المحبرة. ص 125. L'encrier.
- **حَردُ المَتن**: تقييد الفراغ. ولفظة حرد نبطية الأصل معربة جاءت من الحُردية وهي حياصة (حزام) الحظيرة تشد على حائط من قصب عُرضا. تقول حرّدناه تحريدا. وكأن حرد المتن بمثابة حزام واق جعل في آخر الأصل ليحميه ويشعر بحدوده ونهايته. وقال فرنكل: إنه من الآرامية. وهو الهامش الموجود في آخر النص والمتعلق بالنساخة وبياناتها، ويذهب «عصام الشنطي» إلى أن حرد المتن هو تاريخ النسخ من النسخة بعد تمام مادة المؤلف. ص 128. Colophon.
- **الحروف المشقوقة**: الدال، والذال، والياء من الذي، والكاف، والعين، والغين الأولين، والجيم، والحاء، والخاء. ص 130.
- **الحَظُ**: ضبط الكلمات التي تتشابه في شكلها وبنيتها أو في ضبطها وأحيانا في وزنها. ص 133.
- **الحنيفة**: الدواة. ص 136.
- **الحوليات**: هي عند الآشوريين سجل كامل لجميع الأحداث في تاريخ مرتب حسب سني حكم الملك. وتعني اليوم دورية سنوية خاصة عند المؤرخين. ص 137. Annales.

حرف الخاء

- **خط الجزم**: خط العرب في الجاهلية سمي كذلك لأنه جُزم أي اقتطع وولد من المسند الحميري وكان الخط الكوفي يسمى الجزم قبل وجود الكوفة. ص 149.

- **خط مُنمّلٌ**: دقيق. ص 152.
- **الدِّفْتَرُ**: الجلد في اليونانية. وكانت تعني اللفافة البردية، وهو تقييد يضم مايضمه الكُنّاش من فوائد وشوارد وأخبار. وقال المؤرخ اليوناني هيرودوت (Herodot) عن كلمة دفتر من الكلمات الفينيقة التي تسربت إلى اليونانية قديما. دخلت العربية عن طريق الفارسية، استعملت في عهد معاوية لكتاب أو ملزمة في مقابل لفيفة أو الأوراق المتناثرة وقد ظهرت في الآرامية والسريانية في النصوص اليهودية. وأصبحت تطلق على الكتب الكبرى. ص 162.Diphteria.

حرف الراء

- **الرُّعاف**: كثرة المداد في رأس القلم. ورّعَف القلم إذا قطر. ص177. Saignement de La plume.
- **الرَّقّاص**: التعقيبة في الاستعمال المغربي. ص 178.
- **الرَّكْوةُ**: المحبرة ج ركاء. ص 180.

حرف الزاي

- **الزَّرْطَبَة**: إزالة الرطوبة من المخطوطات. ص 188.
- **الزِّمَامُ**: سجل يسجل فيه قيم الخزانة أسماء المستعيرين للكتب. وقد كان الزمام مستعملا في خزائن كتب الزوايا المغربية وفي خزانة جامع القرويين بفاس. ص 189. Registre.

حرف السين

- **السُّخَامُ**: الفحم الناتج عن الدخان المتراكم في المطابخ من وقود الخشب وفضلات الحيوانات المجففة كان يُتخذ لصناعة الحبر. قال ابن مقلة: أجود المداد ما اتخذ من سخام النفط. ص 197.Scrit.
- **السِّرَادُ**: المخرز. ص 198.Lalene.

- **السَّقْيُ**: هو غمس الورق بعد صنعه وجفافه في العصارة النشوية أو الرهيك ليصقل سطحه ويسهل انسياب القلم عليه. ص 201.
- **السِّيَاقُ**: خط السياق، نسق من الألفبائية المختصرة. وقد استخدم في الدوائر المالية بالدولة العثمانية. كان يخلو من النقاط، وكان الحرف أو الشكل الواحد مختصرا من عدة أحرف، ولم يكن يلم بقراءته إلا المتخصصون ، وكان الهدف من استخدامه، عدم تمكين كل واحد من قراءته. وقد قيل إنه وجد في العراق في عهد العباسيين، ثم انتقل إلى الأناضول في عهد السلاجقة. ص 205.

حرف الصاد

- **الصرَّامُ**: بائع الجلود المدبوغة. ص 219.
- **الصَّنْدَلُ**: مادة من العيدان الجيدة كانت تصنع منها الدواة. ص 222.
- **الضميمة**: رسالة تعالج موضوعا معينا، وهي الورقة المكتوبة تكون ملفوفة. ص 227.
- **طباعة الحجر**: طباعة أولية مفادها الكتابة على الحجر أولا وكبسها ثانيا على الورق، وذلك أن يرسم الناسخ ما يريده بحبر زيتي أو نحوه ثم يلصقه بحجر أملس مُستو ويرطب الحجر بالماء، فإذا مرت عليه بالأسطوانة المدهونة حبرا استمدت الكتابة من الحجر، وبقيت الأجزاء الرطبة نظيفة، ثم يُضغط على الحبر فتخرج الكتابة نظيفة. ص 230 .Lithographie.

حرف العين

- **العَرَّامُ**: مُسفِّر الكتاب. ص 242.
- **العُصفورُ**: هي الأوراق الملحقة. ص 245.
- **العلامة المائة**: وهي العلامة التي وُضعت في صنع الكاغد الأوربي لتميزه عن الكاغد العربي الذي يخلو من هذه العلامة . ويؤكد قاسم

السامرائي أنها ابتكار عربي ظهر في المخطوط العربي منذ نهاية القرن السابع الهجري وقلدها صناع الورق الأوربيون وأضافوا إليها علامة خاصة بمصانعهم وهي في أوربا تميز مصنعا عن مصنع وطابعا عن طابع، وكانت تحوي أحيانا الحروف الأولى من اسم صاحب المصنع أو اسم الطابع بعد اختراع الطباعة وقد تساعد العلامة المائية في التثبت من صحة نسبة مخطوط إلى مؤلفه أو كذب نسبته إليه أو إلى زمان أو مكان معين، وقد تستعمل مصانع الورق العلامة المائية في مجال الدعاية . ص 248 .Filigrane.

حرف الغين

- **الغاضر**: الجلد الذي أُجيد دباغته. ص 253.
- **الغطش**: الضرب على القول ببطلانه، وعدم الإفادة منه بما يعمي حروفه ولايظهرها. ص 255.
- **الغمس**: دمج الورق بخفة في السقي. ص 257.

حرف الفاء

- **الفابريقة**: مصنع الورق وتطلق على مصانع الورق في مصر. كلمة فرنسية. ص 259. Fabrique.
- **الفسحة**: البياض بين السطور. ص 263.
- **الفينكس**: ثبت الكتب. وتطلق على القائمة الببليوغرافية التي وضعها كاليماخوسفي القرن الثالث قبل الميلاد الشاعر لمكتبة الإسكندرية. (يونانية). ص 268 .Binakes.

حرف القاف

- **القُرَّاعةُ**: الخرقة التي ينظف بها القلم. ص 272.
- **القضم**: انكسار سن القلم. ص 275.
- **القيراموز**: خط مصحفي قديم. ص 285.

حرف الكاف

- **الكامل:** الشخص الذي يتقن الكتابة. ص 288.
- **كُتب الختم:** هي كتب جرى طائفة من العلماء المتأخرين على تصنيفها برسم الانتهاء من إقراء سفر من الأسفار في مجال الحديث أو السيرة أو الفقه أو غيرها من الفنون ، ويكون كتاب الختم مرجعا للراغبين في معرفة سيرة مصنف الكتاب وفضائله ومآثره وما يتعلق بخصائص كتابه ومنهجه فيه، ومنزلته بين المصنفات في فنه والأسانيد التي يروي بها إلى مصنفه. ص 295.
- **الكُرْسُفُ:** كل ما يجعل في الدواة من صوف وخرقة. ص 299 .Coton.
- **كُنَّاشٌ (كُنَّاشَةٌ):** دفتر تُقيد فيه الفوائد والشوارد للضبط . وقد يسجل فيه أصحابه مختارات مايقرؤون أو يسمعون وأحيانا يضيفون لذلك إنتاجاتهم ومشاهداتهم وما جرى مجرى ذلك. وقد جاءت بمعنى الترجمة الذاتية ككُنَّاش أحمد زروق البرنسي الفاسي 899هـ. وهي التذكرة عند بعض المشارقة. اختص المغاربة باستعمالها في القرون الأخيرة. والكُنَّاش: لفظ سامي الأصل استعمل كثيرا في اللغة السريانية بصيغة كوناشوكوناشة، كما ورد في اللغة الآرامية بالسين والشين وورد في اللغة العبرية والأثيوبية الجعزية بالسين فقط. ص 301. Recueil de notes.

حرف اللام

- **اللَّبنُ الحَليبُ:** مادة تخلط بالنوشادر، ويُكتب بها في الورق فلاترى فيه صورة الكتابة. فإذا قرب من النار ظهرت الكتابة وقد يُخلط بالمداد الفارسي فيُعطي مدادا صينيا يشبه الحبر. ص 304.
- **لذذ:** الاسم الذي كان يطلق على الشهور الثلاثة، شوال، ذو القعدة، وذو الحجة. ص 306.
- **لوَّاح:** مُزخرِف. ص 307.

حرف الميم

- **الماسخ**: الذي لايعرف قواعد النسخ يقول القدماء: كُلُّ نسّاخ مسّاخ. ص 311.
- **المُحَرِّزُ**: الذي يقيم حروف الكتابة ويُصلح السقط. ص 317.
- **المخطوطُ الدّعيُّ**: هو المخطوط النكرة الذي لم يُقابل على أصل الشيخ أو المؤلف أو على نسخة موثقة. ص 321.Manuscritbatard.

حرف النون

- **النَّقْرُ**: الكتابة في الحجر أو النقش على الحجر. ص 364. L'inscription sur unepierre.
- **النَّملُ الأبيض**: حشرات صغيرة تحفر أنفاقا وثقوبا في المخطوطات لتأمين تغذيتها. ص 367. Petites pustules.

حرف الهاء

- **الهَذْرَمَةُ**: السرعة في القراءة . «شر القراءة الهذرمة». ص 372.

حرف الواو

- **الوَخْفَةُ**: شبه خريطة من أدم. ص 377.
- **وَرَقُ الدَّمْغ**: ورق مخصص لتذهيب حوافي الكتب. ص 380.
- **الْوَفِيعَةُ (الْوِفَاعُ)**: خِرقةٌ يمسح بها الكاتب القلم من المداد. ص 387.

المطلب الثاني: استدراكات على المعجم:

بعد قراءة المعجم في طبعتيه الثانية والثالثة، تبدت لي بعض الملحوظات أحببت أن أشارك بها زميلي في إثراء المعجم، وأعترف أني لست من أهل الصنعة العلمية التي يعملان فيها، إذ الحقل الذي ينتمي إليه المعجم بكر وموضوعاته متشعبة وتحتاج إلى ثقافة واسعة.

أولا: استدراكات مصطلحية: على الرغم من المجهودات الكبيرة التي بُذلت على مدى سنين طوال في إنجاز باكورة مصطلحات المخطوط العربي ، إلا أن ثمة جهداً آخر مازال ينتظر العاملين في حقل المخطوطات، لاستكمال ما بدأه الأخوان الكريمان في هذا القاموس المتميز.

فقد وقفت في أثناء قراءاتي على عدد من المصطلحات لم ترد في المعجم ، أحببت الإشارة إلى بعضها تتميما لجهد الزميلين ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

1 - **الْعُرْجُونُ:** «وهو العود الأصفر الذي فيه شماريخ العذق، وهو فُعْلُون، من الانعراج والانعطاف»[32]. وقد ذكر ابن حجر العسقلاني أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كتب إقطاعا في عُرجون لِسَنبَر الإراشي[33].

2 - **الصادقة:** وهي الصحيفة التي يُكتب فيها. فقد ورد في الأثر «عَنْ مُجَاهِد، عَنْ عَبْدِ اللَّه بْنِ عَمْرٍو رَضِيَ اللَّه عَنْهُمَا، قَالَ: مَا يُرَغِّبُنِي فِي الْحَيَاةِ إِلَّا الصَّادِقَةُ وَالْوَهْطُ. فَأَمَّا الصَّادِقَةُ، فَصَحِيفَةٌ كَتَبْتُهَا مِنْ رَسُولِ اللَّه صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ...»[34].

3 - **الكنانة:** هي جعبة السهام، تُستخدم كوعاء لحفظ المدونات والرسائل[35].

4 - **المخلاة:** هي ما يُجعل فيها الرطب من الحشيش، تُستخدم لحفظ الأموال والمتاع، كما تستخدم المخلاة كوعاء لحفظ المدونات[36].

5 - **الجراب:** وعاء من إهاب الشاء، وهو أعم من المزود[37]. جاء في حلية الأولياء عن أبي هريرة أنه قَالَ: «حَفِظْتُ مِنْ رَسُولِ اللَّه صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ خَمْسَةَ جُرُبٍ، فَأَخْرَجْتُ مِنْهَا جِرَابَيْنِ، وَلَوْ أَخْرَجْتُ الثَّالِثَ لَرَجَمْتُمُونِي بِالْحِجَارَةِ»[38].

6 - **الكوة**: هو الخرق في الحائط، والثقب في البيت،وعاء يحفظ الناس فيه مدوناتهم وصحفهم[39].

7 - **الضِّمامةُ**: أورد المؤلفان مصطلحي (الإضبارة والإضمامة) في الصفحة 40، ومصطلح الضميمة في الصفحة 227، وقد ورد مصطلح آخر استعمله العرب وهو (الضِّمامةُ)، ومع أنهما أشارا إلى أن (الإضمامة) وردت بضمامة، إلا أن فيها غموضا وتحتاج إلى توضيح، فقدجاء في صحيح مسلم: «... فَكَانَ أَوَّلُ مَنْ لَقِينَا أَبَا الْيَسَرِ، صَاحِبَ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَمَعَهُ غُلَامٌ لَهُ، مَعَهُ ضِمَامَةٌ مِنْ صُحُفٍ»[40].

وذكر ابن الأثير أنها لغة في الإضمامة[41]. فحبذا لو أورداها في مدخل(الضمامة)وأحيل على الإضمامة.

8 - **مصطلحات الضبط**: وهي كثيرة جدا، فقد لجأ العلماء واللغويون إلى «الضَّبْطِ»، لاسيما في المعجم؛ لأنه الوعاء الذي تحفظ فيه اللغة[42]. وأكثر من استعمله المعجميون؛ لأهميته الكبرى في سلامة النَّص[43]، ولأن أداء الضبط جزء من أداء النَّص[44]، الهدف منه الدفاع عن اللغة وتخليص نصوصها من أية شائبة من شوائب الانحراف في مستوياتها المختلفة التي تنشأ عن اللبس في قراءتها.

وقد استعمل علماء العربية على اختلاف اهتماماتهم العلمية نوعين من الضبط؛ ضبط لفظي اعتمدوا فيه على الرواية الشفوية، وضبط كتابي اعتمدوا فيه على الرسم الخطي.

ومن مصطلحات الضَّبْط التي استعملها العلماء، وأرى أنها بحاجة لأن تأخذ مكانتها في معجم مصطلحات المخطوط العربي: التَّحريك، والتخفيف، والتثقيل، والتشديد، والموحَّدة، والمثنَّاة، والمثنَّاة من

تحت، والمثنَّاة من فوق[45]، والمثَلَّثَة، والتثليث، والتحتيَّة، والفوقيِّة، والتليين، واليابسة[46]، والزائد، والحذف، والسقط، والإعجام، والإهمال، والتحريك، والإدغام، والفك، والمهملة، والإبدال، والقلب، والمد، والقصر، وغيرها مما هو مستعمل في كتابات الأوائل قبل ظهور الطباعة الحديثة.

9 - **ومن المصطلحات الأخرى**[47]: بطن السيف، والسفط، والعيبة، والحقيبة، النسخة المورثة والنسخة اليتيمة[48]، والشيرج[49]، والمُصْطُكا، والسِّناخ[50]، والكعب (التعقيبة)[51]، والصُّفر، والمكْتَع[52]، والظُّفْرُ (من طرق التسطير)[53].

10 - وفي كتاب (فرُنسوا ديروش) عدد وفير من المصطلحات تخص الفنون المختلفة التي تتصل بالكتابة العربية، وأرى أنها تمثل معالم بارزة في الحقل المصطلحي، يمكن الإفادة منها في إثراء هذا المعجم في طبعته اللاحقة[54]. وقد ألحقها مترجم الكتاب د. أيمن فؤاد سيد في آخر الكتاب باسم (كشاف المفاهيم والمصطلحات الفنية)[55].

ثانيا: استدراكات منهجية: ثمة ملحوظات أخرى تتعلق بطريقة عرض المادة المصطلحية في المعجم ، آمل أن تلقى قبولا لدي الزميلين فيستدركانها في الطبعة اللاحقة، ومنها على سبيل المثال أيضا:

1 - ذكر المؤلفان في حديثهما عن الخط المغربي «34 - الخط المغربي: خط يتميز عن الخط المشرقي في الشكل والترتيب والتنقيط وقيمة حروفه، وهو على العموم خمسة أنواع: المجوهر، والمبسوط ، والزمامي، والكوفي، والثلث المشرقي»[56]. وذكرا في الصفحات السابقة في مدخل (الخط) أنواعا أخرى من الخطوط المغربية، وهي) البدوي البربري، والسوقي، والسوسي أو الدرعي، والطلابي، والسوداني، والإدماجي، ص 147-151).

وأرى أن جمعها تحت مدخل واحد أفيد للقارئ، ولابأس من أن تُذكر في عناصر تحت أي ترتيب؛ حرفي أو عددي (1، 2، 3،... أو أ، ب، ج...)[57].

2 - في الإحالة على المصطلحات المترادفة، لوحظ الاكتفاء بِشرح المصطلح في موضع واحد،كما في قولهما عن المصطلح: «أَبْرُو: فن تطريز الأوراق أوصبغها، أوورق مزخرف يُستعمل للتجليد وإطارات اللوحات أشهره وأحدثه المجزع. (تركية)[58].

فالمجزع مصطلح يطلق على نوع من الورق، وهو فارسي الأصل (الإبرو) ثم استعمل في التركية[59]، ولم نجد له أثرا في مدخل (الجيم). ومن منهج المؤلفين عندما يرد المصطلح مرادفا لآخر ذكره، ثم الإحالة عليه. ومنها أيضا الحديث عن مصطلح (البيت). قالا: «ويسمى أيضا تابوت». ولم يرد مدخل (التابوت) في المعجم.

3 - السكوت عن توثيق بعض المصطلحات - وهو كثير- يفوت الفرصة على القارئ ، لأنه لايستطيع الاهتداء إلى المصطلح في مظانه التي ورد فيها ،ولاسيما الباحث المتخصص، ومع أن هذا الأمر نبها عليه ، إلا أني أرى الفائدة تكون أعظم لو أحيل على ماسُكت عنه.

4 - وردت في المعجم مصطلحات كثيرة اختصرت دلالاتها، وحبذا لو تُوسّع فيها قليلا، لأنها قد تلتبس بمعاني أخرى.

5 - الاستطراد والتكرار في بعض المداخل، وهو عكس الملاحظة السابقة، ومن ذلك قولهما في: «**حساب الجُمَّل**: وقال بعضهم بتخفيف الميم، وقيل: حروف الجمل هي الحروف المقطعة على أبجد هوز. وهو ضرب من التأريخ استعمله المؤلفون العرب قديما يعتمد على العبارة عوض الأرقام. قال ابن دريد: «لا أحسبه عربيا. هو إذن آرامي الأصل، استعمله الأنباط في تواريخ حوادثهم

ووفياتهم». وقال الجواليقي في المعرب أصله سرياني. وقد وصلت إلينا مخطوطات عربية كثيرة مؤرخة بهذا النظام. ويسميها المغاربة حَمَّارة الحساب»، ص 132.

ومن منهج الرجلين الإحالة على المصطلحات المتوافقة في الدلالة أو ذكر المصطلح ومعناه بإيجاز في مدخله، لكن يأتي بعد صفحتين مصطلح (حمَّارة الحساب) على النحو الآتي: «**حمَّارة الحساب**: هي حساب الجمَّل ، وهي ضوابط وقواعد في فن الحساب والرياضيات تُبنى أساسا على استعمال الحروف الأبجدية التي تحمل الأرقام وتنقسم إلى قسمين: الحَمَّارة الصغرى والحَمَّارة الكبرى.

- الحَمَّارة الصغرى: الحامل وهي استعمال الحروف كحوامل للأرقام من «ألف» يساوي (1) إلى (ش) يساوي (1000).
- الحَمَّارة الكبرى: المحمولات وهي نفس الحروف التي تؤدي بها العمليات الأربع (+×-:) ففي عملية الضرب يوجد جدول في تسعة أبواب مثل بَبْد (2×2=4) بَجْو (2×3=4) بَدّح (2 ×4=8) إلى يَيق (10×10=100). وبهذه المحمولات تؤدي تواريخ الأعوام والسنين. مثال وفاة العالم المغربي الكبير محمد المختار السوسي كانت في عام 1963م. يُرمز إليها بـ (المختار السوسي جاء أجله) جمع أعداد الحروف يعطي 1963 وبالنسبة لهذه الوفاة بالسنة الهجرية فيُرمز إليها (نكبة سيارة)، جمع أعداد الحروف يعطي 1383». ص 135، 136.

فنلاحظ أن المدخلين مضمونهما واحد، لكن وقع الاستطراد فيهما ولو ذكر مضمونهما في مدخل واحد لكان أيسر على القارئ، ولا بأس من ذكر المدخل الثاني في حرفه والإحالة على الأول.

ويتصل بهذا الاستطراد أمر آخر وهو عدم التجانس في عرض المداخل المصطلحية من حيث كمها، فمصطلحات تذكر مرادفاتها

فقط ، وأخرى تذكر دلالاتها في جمل قصير، وأخرى في نصوص طويلة، كالمصطلحين السابقين، وقد أوردت في النصوص المختارة من المعجم مايجلي هذا الأمر.

6 – ومما يوقع في اللبس إيرادهما مصطح «**الحواشي**: قلم، هو أحد الخطوط المتفرعة عن الثلث بل هو صغير النسخ».

وهو يلتبس بجمع الحاشية ويحتاج إلى تنبيه في المتن أو الهامش.

7 – إن الحديث عن مصطلحات المخطوط العربي بشتى حقولها؛ من كتابة، وورق، وعظام، وجلد، وحجارة، وأحبار، وأقلام ، وخطوط، وتجليد، وضبط، وخياطة، وزخرفة، وغير ذلك يتطلب أيضا العناية ببعض الأعلام الذين كانت لهم بصمات في وضع هذه المصطلحات أو تلك أو أرخوا لها، في فن من الفنون التي لها وشائج قوية بالمخطوط عبر مسيرته التاريخية والحضارية، ولذلك نأمل أن يستدرك مؤلفا الكتاب في الطبعة اللاحقة للكتاب ملحقا يعرف بإيجاز ببعض هؤلاء الأعلام وآثارهم، أمثال ابن مقلة، وابن النديم، وابن درستويه، والسمعاني ، والنويري، وابن البواب، والقلقشندي، وابن قتيبه، والقاضي عياض، وابن الصلاح، والعلموي، وغيرهم ممن ذكرناهم في المحاولات والجهود التي ظهرت عند علمائنا الأوائل. وهم كثر[60].

قد يبدو هذا العمل دخيلا على المعجم، ولكنه يمكن أن يُنجز معجم بأعلام الرجال الذين خدموا هذا الحقل المعرفي في مرحلة لاحقة.

8 – ورد في المعجم مصطلحات كثيرةٍ مستفادة مما استعمله الغربيون في صناعة المخطوط، بعضها أُشير إلى أصله ولم يُحل على مظانه، وبعضها الآخر سُكت عنه، ولايعرف القارئ إن كان عربيا أو مقترضا ، كما يتعلق بهذا الجانب أيضا تلك المصطلحات المولدة

حديثا في العربية. فحبذا لو أن المؤلفين استدركا هذا الأمر لتكون الفائدة أعم.

9- وفي هذا السياق عنت لي فكرة أقترحها على المؤلفين لعلهما يجدان لها مسوغا وينفذانها مستقبلا، والفكرة أعبر عنها بالتساؤل الآتي: ألا يمكن أن تُوزع هذه المصطلحات على حقولها الدلالية التي تمثلها، في عمل آخر لاحقا؟ كأن تدرج المصطلحات الخاصة بالكتابة عامة في حقل خاص بها، ومصطلحات الجلد في حقل، ومصطلحات الزخرفة في حقل، ومصطلحات الصيانة في حقل، ومصطلحات الحبر والأمدة في حقل، وهكذا .

وقبل أن أختم هذه الاستدراكات أحب أن أشير إلى لبس وقع فيه الدكتور خالد فهمي فيما كتبه بشأن المعجم، إذقال: «ومما يصح زيادته على بعض تعريفاته ما يلي: زيادة ما يلي في آخر مدخل التعليقة (ص94) «وهي آخر كلمةفي الصفحة توضع أسفل الصفحة وهي التي تبدأ بها الصفحة اليسرى من أعلى لغرض ترتيب أوراق المخطوط، وهي شكل قديم يقوم مقام الترقيم»(61).

فقد التبس عليه مصطلح التعليقة الذي شرحه مؤلفا المعجم بأنه «لفظ في التعليق وما يدون أي يعلق على حاشية الكتاب من شرح أو إضافة أو استدراك أو فائدة»(62). قلت التبس عليه بمصطلح (التعقيبة)، وهو في الصحة (93) من الكتاب. فالفرق بين التعليقة والتعقيبة واضح.

كما أخذ الدكتور خالد فهمي على المؤلفين استعمال (مصطلح التصلية)، وهو استعمال صحيح أجازه العلماء. جاء في كتاب الكليات «الصَّلَاة: هِيَ اسْم لمصدر وَهُوَ التصلية أَي: الثَّنَاء الْكَامِل، وَكِلَاهُمَا مستعملان بِخِلَاف الصَّلَاة بِمَعْنى أَدَاء الْأَركان. فَإِن مصدرها لم يسْتَعْمل...»(63).

وأخيرا أقول بكل فخر واعتزاز :إن هذا المعجم الذي نتحدث عنه هو النواة أو البذرة التي ستنبت زرعا كثيرا ، فحاله كحال المعجم الأول في العربية (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي أسس لمعاجم متنوعة تلته في مراحل زمنية متعاقبة، كل منها خدم العربية الفصحى بوجه من الأوجه ؛ منهجا، ومادة، وفكرا، ومازالت المعاجم إلى يومنا هذا تترى، فكذلك معجمنا (معجم مصطلحات المخطوط العربي) سيؤسس لعلم المخطوطات في جانبه المادي، وستتلوه معاجم كثيرة على مر الأيام والأزمان، لأن فنون هذا العلم كثيرة، وكل حقل منها يتميز عن الآخر بمادته اللفظية، بل إن من كتبوا في فنونه يمثلون فترات زمنية متعاقبة أيضا، وينتمون إلى أقاليم مختلفة، أثرت بيئتهم على مادتهم التي استعملوها في التعبير عن حرفهم وصناعاتهم، وكذا تنوع مصادر مادتهم التي اشتقوا منها ألفاظهم ومصطلحاتهم.

الهوامش

(1) صناعة الكتاب والكتابة في الحجاز، ص 499/2.

(2) تاريخ لكتابة وتدوين العلم، ص 17.

(3) العلق: 4 ، 5.

(4) القلم : 1.

(5) الطور : 1-3.

(6) البينة: 2-3.

(7) صحيح البخاري 148/6.

(8) ديوان طرفة بن العبد، ص 23.

(9) تاريخ الكتابة وتدوين العلم، ص 47.

(10) المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي (مقدمة المترجم)، ص 14.

(11) ورد لقبه مكتوبا الطوبي ، وطوبي في بعض مؤلفاته وأبحاثه.

(12) المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، ص 9، 10.

(13) ينظر: معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 302، والمدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 13.

(14) دراسات في علم المخطوطات ، ص 25. نقلا عن المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، ص 11.

(15) علم الاكتناه العربي الإسلامي ، ص 19، 20. نقلا عن المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات ، ص 12، 13.

(16) المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، ص 20، 21.

(17) مقدمته لكتاب المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 17.

(18) المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 16-57. وينظر :بين الكوديكولوجيا والتحقيق ، ص 34، 35.

(19) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 12.

(20) عن هذه الكتب وموضوعاتها ينظر: مقدمة د. أيمن فؤاد سيد لكتاب المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 18-23، وصيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، ص 99، 100، 341-393، والمخطوط العربي وعلم المخطوطات، ص11-32، والكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، الجزء الأول ، الباب الأول والثاني منه ، والقيمة العلمية لكتاب فرانسوا دي روش "المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي»، ص 120، 121.

(21) الإحاطة 54/3.

(22) ينظر أيضا :المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي (مقدمة المحقق)، ص 35.

(23) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 13.

(24) أنبه هنا إلى أنه كتب في الموضوع بعض ممن يُعنون بالكتابة وفنونها ، وجهدهم لايُنكر، وهي تفيد في المجال المصطلحي للمخطوطات .والمجال لا يسمح بذكر كتبهم .

(25) مقدمته لكتاب المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 18.

(26) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 18.

(27) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 23، 24.

(28) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص 12.

(29) معجم مصطلحات المخطوط العربي ، ص 20 ، 21.

(30) معجم مصطلحات المخطوط العربي ، ص 24.

(31) معجم مصطلحات المخطوط العربي ، ص 24.

(32) معجم مصطلحات المخطوط العربي ، ص 25.

(33) النهاية في غريب الحديث والأثر 179/2.

(34) الإصابة في تمييز الصحابة 160/3. وينظر: صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 463/2.

(35) سنن الدارمي 436/1. وينظر :تاريخ الكتابة وتدوين العلم، ص 108، 109.

(36) صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 528/2. وينظر : تاريخ الطبري 398/3.

(37) صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 529/2.

(38) صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 532/2.

(39) حلية الأولياء وطبقات الأصفياء 381/1.

(40) صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 532/2.

(41) المسند الصحيح المختصر 2301/4.

(42) النهاية في غريب الحديث والأثر 93/2. وينظر: صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 518/2 ومابعدها.

(43) كلام العرب: ص 100.

(44) التفكير اللغوي عند العرب في العراق : ص 397.

(45) تحقيق النُّصوص ونشرها : ص 79.

(46) من باب ذكر فضل المؤلفين أشيرإلى أنهما ذكرا بعضا من هذه المصطلحات لكنها قليلة.

(47) مصطلح «اليابسة»: يُراد به الحروف غير المعجمة وهو مما استعمله العلماء في الغرب الإسلامي . ينظر: لباب تحفة المجد الصريح في شرح الفصيح، 85/1، 86.

(48) ينظر: صناعة الكتاب والكتابة في الجزيرة 526/2/533.

(49) ينظر: معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي، مجلة الوعي الإسلامي، العدد:532.

(50) تكملة المعاجم العربية 173/4، 396/6. وينظر: دراسة المخطوطات الإسلامية بين اعتبارات المادة والبشر، ص 22.

(51) مجلة معهد المخطوطات العربية (جزء خاص بصناعة المخطوط العربي)، المجلد 55، الجزء الأول، ص 98.

(52) المدخل إلى الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 167.

(53) المدخل إلى الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 181، 183 .

(54) المدخل إلى الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 257.

(55) وأشار أيضا الدكتورخالد فهمي إلى جملة من المصادر والمراجع يمكن أن تكون عونا لمن أراد العمل في هذا الحقل .ينظر :معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي، مجلة الوعي الإسلامي، العدد: 532.

(56) المدخل إلى الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 228-559.

(57) معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي»، ص 152.

(58) ينظر : تاريخ الوراقة المغربية ص: 46، 53، 280 . وفي الكتاب حديث عن تطور الخط المغربي عبر الأعصر المختلفة.

(59) معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي»، ص 29.

(60) المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص 378.

(61) هذه الفكرة نبه إليها أيضا د. خالد فهمي، وقد ذكرتها على سبيل التأكيد لأهميتها، ولتعرف ناشئتنا من كان وراء هذه الفنون.

(62) معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي ، مجلة الوعي الإسلامي ، العدد: 532.

(63) معاجم مصطلحات علم المخطوط العربي «قاموس كوديكولوجي»، ص 94.

(64) الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، الكفوي، ص 552.

القصيدة القديمة بين التعدد والوحدة
قراءة أسلوبية في معلقة عمرو بن كلثوم

المختار حسني(*)

تقديــــم:

ما يسم بعض القراءات القديمة والحديثة، على السواء، أنها أصدرت أحكاما مجحفة في حق القصيدة العربية القديمة، والجاهلية منها على الخصوص، وذلك حين انطلقت في هذه القراءة من موضوعة الأغراض.

قال صلاح عبدالصبور يوما: «ولكننا يجب أن ندرك أن المعلقة (معلقة امرئ القيس) قد لا تكون كتبت في زمن واحد، بل قد لا تكون قصيدة واحدة، بل مجموعة من المقطعات موحّدة الروي، جمعها الرواة بعد ذلك في قصيدة واحدة»[1].. ورغم أن القدماء حاولوا جهدهم إيجاد الروابط[2] حين انتقال الشاعر بين غرض وآخر، وإن كان ذلك باعتبار المتلقي، لا الذات الشاعرة[3]، إلا أن مثلبة تفكك هذه القصيدة ظل يطاردها، وزاد من تثبيته اعتماد الدارسين المحدثين على ما يعتبرونه أدلة خارجية تثبت وجهة نظرهم، والمتمثلة في البيئة الصحراوية الجافة المسطحة التي تفرض على العربي التنقل من مكان

(*) المغـــرب.

إلى آخر وتحرمه خصوبة الخيال، والقدرة على التأمل التي تمنحها التعقيدات الطبيعية لغير العرب..

هكذا شكلت هذه القراءات، التي تعتبر الأدب مرآة لبيئته، حجابا صفيقا، وسلطة قضائية(4) فرضت إذعانا لها ممتدا عبر العصور،لم يتجاوزه إلا الندرة من الباحثين المعاصرين.

وإن العمل على استكشاف وحدة فنية - بعيدا عن الأغراض - في هذا الشعر لممكنة جدا، وفي شتى الاتجاهات خاصة في المعلقات وغيرها من القصائد التي تسير على نهجها...

ويعتبر الجو النفسي الباعث على القول الشعري، بالإضافة إلى المكونات الأسلوبية المختلفة، أحد الركائز التي يمكن اعتمادها في إيجاد المؤتلف بين ما يبدو مختلفا وتبيُّن الوحدة فيما يبدو مفككا. فليس من البيان في شيء أن يكون العربي والشاعر العربي في الجاهلية على تلك الدرجة من السطحية والضعف في التأمل والفقر في الخيال، فيتحداه كتاب الله، مع ذلك، فيما لا يحسن؟.

من هذه المنطلقات تأتي هذه القراءة الأولية لمعلقة عمرو بن كلثوم والتي لا تتوخى الاستقصاء والدراسة المستفيضة الآن، بقدر ما تروم التنبيه إلى أن شعرنا العربي يحتاج في كل زمان ومكان لإعادة قراءته لما يختزنه من جمال خالد.

يُروى أن معلقة عمرو بن كلثوم بلغت أكثر من ألف بيت، فما بقي منها إلا أقلها. رُويَ منها في شروح المعلقات وجمهرة أشعار العرب وغيرها من المصادر حوالي المائة بيت، تزيد وتنقص قليلا. وروي منها في ديوانه مائة وتسعة عشر بيتا(5).

وتخضع كما هو متداول بين كثير من الباحثين، قدماء ومحدثين، لما يعرف بتعدد الأغراض، وإن كانت هناك إشارات منذ القديم تبحث في الخيط الرابط بين هذه الأغراض التي توحي لأول وهلة بالتفكك

وانعدام التركيز والتأمل. وشجّع كثيرا من الدارسين على هذا الاعتقاد ربطُهم بينه وبين حياة العربي في الصحراء المبنية على التنقل والترحال الدائم، فكأن ذلك من هذا. والحال أن أغلب، إن لم نقل كل، قصائد الجاهلية على الخصوص، والإسلامية والأموية على العموم والتي تسير على هذا المنوال، فيها ذلك الخيط الرابط بين الأغراض، قد يكون نفسيا أو فنيا تابعا له بطريقة مواربة.

مشاهد المعلقة:

المعلقة مبنية على الخطاب المباشر والإخبار، تلقيه ذات ذائبة في الجماعة/القبيلة بشكل كلي.وينقسم إلى خطاب موجه للجارية، وخطاب موجه للظعينة، وآخر موجه للملك عمرو بن هند والأعداء، بغرض الإخبار عن مناقب القبيلة ويستغرق معظم القصيدة.

إن العلاقة بين المقدمة الخمرية الصارخة (على غير عادة الشعراء) وبين الخطاب الموجه للملك:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

علاقة نفسية تتمثل في الفرحة العارمة الداعية إلى إقامة حفل عقب النصر العظيم بقتل الملك عمرو بن هند. خاصة وأن العرب كانت تعتقد أن دماء الملوك لم تكن كباقي الدماء..إنها دماء نفيسة، زعموا أنها تشفي من الكَلَب[6]، قال الجاحظ: «وكان أصحابنا يزعمون أن قولهم: دماء الملوك شفاء من داء الكلَب، على أنّ الدّم الكريم هو الثأر المنيم»[7].

وتتجلى مظاهر هذه الفرحة في عدة سمات متصلة بالعادات والتقاليد، والأساليب المتوسَّل بها.

فما يتصل بالعادات والتقاليد أن العرب كانت إذا وُتِرت لا تتطَيّب، ولا تشرب الخمر، ولا تَقرَب النساء، حتى تأخذ بثأرها. وتزعم أن القتيل

يخرج من رأسه (هامته) طير يسمى الهامة، فلا يزال يصيح: اسقوني اسقوني، حتى يؤخذ بثأر القتيل. و«قال الأصمعي: العرب تقول العطشُ في الرأس، وأنشد قول الراجز:

قد علِمَتْ أنّي مُـروِّي هامِها

ومُـذهِبُ الغليل من أُوامِها

إذا جعَلتُ الدّلوَ في خِطامِها(8)

يقول ذو الإصبع العدواني(9):

يا عَمْرُو إلاّ تَدَعْ شَتْمِي ومَنْقصَتي أَضْرِبْكَ حَيْث تَقُولُ الهامَةُ اسْقُونِي

«والمعنى: إلا تدَع شتمي أضربْكَ على هامتك حيث تعطش»(10).

ففي الخبر عن المهلهل لما قَتَل جَسّاس بنُ مُرّة أخاه كُليبا، وكان ذاك السببَ في حرب البسوس بين بكر وتغلب، أن المهلهل لما بلغه مقتل أخيه «شمّر ذراعيه، وجمع أطراف قومه، ثم جَزَّ شعره، وقَصّر ثوبه، وآلى على نفسه ألاّ يهتم بلهو، ولا يَشمّ طيبا، ولا يشرب خمرا، ولا يَدَّهِن بدُهن، حتى يقتل بكل عضو من كليب رجلا من بني بكر بن وائل»(11).

فلعظمة هذا اليوم الذي انتصرت فيه تغلب، بفضل شاعرها وفارسها عمرو بن كلثوم، يبدأ على غير العادة بمقدمة خمرية.

أما السمات الأسلوبية فتتجلى في التنبيه أو أسلوب التحضيض والأمر والنهي بطلب متكرر موجه للجارية (التي هي رمز للّهو بالإضافة إلى خدمة الأسياد) حتى تعجل بسقيهم خمر الصَّبوح(12)، أي في أول ساعة من النهار، حيث يذهب القوم، في عادات العرب، إلى الغزو.. أما الآن، وبعد هذا النصر الساحق، فلا غزو هناك ينتظر القبيلة.

كما أن الطلب يتضمن إحضار كل الخمر وأجودها من بلده ومن غيرها، فهو يركز على الاستكثار منها، سواء بذكره الصحن وهو القدح

الواسع الضخم، أو في ذكر الأندرين، وهي قرية بالشام كثيرة الخمر. وأمر الجارية بأن تأتي بها كلِّها.

هذه الذات الشرِهة النّهِمة شربت كل هذه الخمر ووصفت بعدُ أثرَها في النفس وافتخرت بشربها في عدة أماكن بقيت عالقة بذاكرتها.. ثم لامت، في غير قليل من التقريع، «أمَّ عمرو» إذ صرَفَت عن الشاعر الكأس:

صَبَنْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الكَأْسُ مَجْـرَاهَا اليَمِيْنَـا

وما شرُّ الثلاثة، أمَّ عمـرٍو بصاحبكِ الذي لا تَصبَحينا

فمن أم عمرو هذه؟ يبحث بعض الرواة، كالعادة، عن مقابل موضوعي، فيقولون إن هذا البيت والذي يليه لشاعر آخر اسمه عمرو، ابن أخت جذيمة الأبرش ويسوقون لهما قصة(13)، فهل ضمّنهما الشاعر شعره؟ أم هي أم الملك؟ وحرِيٌّ، على كل حال، أن تكون أم عمرو الساقية، وهي من قبيلة أعداء (على عادة الشعراء في الجاهلية)، رمزا دالا على سوء تقدير الآخر لبأس التغلبيين، لمّا لم يضع في الحسبان ما سيصيرون إليه من عزة ومنعة، وهذا ما يتوافق والجو العام للمعلقة(14). وأسماء النساء، بعدُ، في الشعر الجاهلي تستحق الدراسة المتأنية، فقد لا تكون في الغالب الأعم سوى رموز لم نقرأها بعد قراءة موفقة(15).

لا يقطع هذه الأجواء المحتفية بالخمر وشربها إلا خطاب الظعينة (وهي من قبيلة الإخوة الأعداء):

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِيْنَا نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وَتُخْبِرِيْنَا

لا ليَثْنِيَها عن قصدها، رغم ما خلفه فراقها من ألم، بل ليخبرها، هي أيضا، كما سيخبر الملك، باليقين من أمره في الأمانة وحسن النية والبأس:

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْماً لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا
بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وَطَعْناً أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيكِ العُيُونَا

أليست الظعينة هنا شبيهةَ الملك في الخيانة والغدر مقابل الأمانة والوفاء وحسن النية لدى الشاعر؟؟، وهل أتى الشاعر على ذكرها إلا للإيحاء بالجو النفسي العام الذي يتملّكه؟. أمّ عمرو تصرف عنه الكأس، والظعينة تخون العهد، إن هي إلا رموز لحظ التغلبيين العاثر في قراءة الآخر الذي سيصدمه الشاعر بحقيقة أمره وأمر قبيلته.

هذه المرأة التي تَلَهّى بها الشاعر في بعض الأبيات بوصف جمالها الجسدي، من ذراعين وثدي ونحر، وثقل أرداف، وضخامة عجيزة، يضيق الباب عنها، أطلقت عنان خياله ليسرح في ذكريات أيام اللهو والصبا، ولم تنبهه من شرودها إلا صورة اليمامة وقد أعرضت وكأنها أسياف بأيدي مصلتين محتفين برؤية الشاعر:

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدِيْنَا
فَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصْلِتِينَا

هكذا تُنَبه اليمامةُ الشاعر في هذا التشبيه العجيب، إذ اعترضت خياله، من نشوة أحلام صغيرة إلى شهوة أكبر، من حب امرأة إلى حب السيف.إذا بدا السيف، أو رآه في شيء، جَبّ ما قبله كائنا ما كان، هو وحده الذي يجعل الشاعر يزهد في كل لذة وينصرف عنها. السيف، إن لم يوجد على الحقيقة، توَهّم أيَّ شيء، لهوسه بالحرب، سيفا. فالسيف وحده الرفيق الذي لا يظعن ولا يخون، يقبِلُ ولا يرحل، يصِل ولا يقطع. بهذا يوحي الشاعر في هذه المقابلة الطريفة الخفية بين الظعينة والسيف.

غيَّر المشبه به هنا مجرى التجربة الشعرية إلى ما يلائمه بالانتقال إلى خطاب الملك عمرو بن هند مباشرة بعد هذين البيتين:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا

وهو حسنُ تخلّص، بتعبير القدماء، موح جيد يؤكد أن الأغراض ما هي إلا مشاهد ووسائل تعبير عن الحركة النفسية ونموها وتصاعد وتيرة حِدّتها.

ومع ذلك نتساءل هل نُظم جزء من القصيدة قبل مقتل الملك، باعتبار الفهم السطحي بأن الخطاب موجه للملك وهو في مجلسه يستمع، وأن الآخر أنشده بعد مقتله(16)، كما ذهب إلى ذلك كثير من القدماء والمحدثين، فنسلّمَ معهم بتفكك المعلقة والقصيدة الجاهلية عموما؟.

إن الأوْلى اعتبار الخطاب موجها للملك بعد مقتله، موجها إليه هاجسا ما زال يملأ أرجاء الوجدان ويشغل بال الشاعر.. ولذلك يناديه دون استعمال حاجز أداة النداء دلالة على شدة قربه وإن بعُد في المكان. إذ لا يعقل، وحمية الشاعر جاهلية، أن تستغيث به أمه، فيتروّى وينشد شيئا من الشعر لعمرو بن هند يهدده فيه وكأنه يحاكمه، ثم ينهض بعد ذلك لتنفيذ القتل، والملك منتظر لا يبادر إلى إبعاد الخطر !..القصة ذاتها تقول إنه بمجرد سماعه استنجاد أمه وثب إلى سيف معلق بالرواق، لم يكن سيف هناك سواه، فضرب به رأس الملك، ونادى في بني تغلب، فانتهبوا ما في الرواق وساقوا نجائبه ومضوا إلى الجزيرة(17). لذلك يُرَجّح القول إن الشاعر، بعد أن لم يسعفه الموقف على القول، لتسارع الأحداث، وانشغاله بالفعل قبل فوات الأوان، يُتم الآن قتله في النفس،باعتباره هاجسا ناجما عن مضاعفات فعل الإهانة، بعد أن قتله في الواقع.

وكل الخطابات الموجهة له في القصيدة تشفٍّ وتلذذٌ وتقريع للملك الذي كان عليه ألا يعجل وألا يهدد ويتوعد وألا يهين أم الشاعر، وكأنه بذلك يود أن يَحمِل الملك القتيل على أن يندم ويتحسر على ما بدر منه

عن سوء تقدير، وهي رسالة من جهة أخرى إلى كل من سولت له نفسه اقتراف مثل هذا الفعل الشنيع:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا؟
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا؟
تَهَدَّدْنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْداً مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتَوِينَا؟

وهذا لا يصدر إلا عن نفسية غير عادية بالغة الطيش والسادية والاعتزاز المفرط بالذات الجماعية.. يبدو ذلك جليا في تأثر كافة المعاني التي تناولها بهذا الغلو والاستعلاء حتى كأن لا وجود لأحد على وجه البسيطة يستحق فضيلة غير بني تغلب، فهم وحدهم المانعون والمهلكون والمطعمون والنازلون حيث شاؤوا، لا يستطيع أن يقتلهم أحد حتى تكاثروا فملؤوا البر والبحر عددا وعدة:

وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا
مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءُ البَحْرِ نَمْلَؤهُ سَفِينَا

وهذا ما يمكن أن نسِمه بتضخم الذات تضخما مرَضيا، وشعورا بالعظمة إلى حد الهلوسة. ولعل السبب في ذلك هو محاولة إخفاء الضعف الواقعي الذي كانت تستشعره القبيلة في هذه الفترة، وخاصة بعد مقتل الملك عمرو بن هند، فقد أصبح «التغلبيون في عداوة مع جميع القبائل الخاضعة للمناذرة أو المحالفة إياهم...فاضطُروا إلى مقاتلتهم جميعا»[18]، وحدث أن أُسِر عمرو بن كلثوم نفسُه في إحدى الغزوات[19]. وفي القصيدة إشارات أو إيحاءات يُشتَمُّ من ورائها هذا الضعف الذي يعرفه الأعداء، ويصر الشاعر على تغطيته بالتهديد والوعيد و«المزايدة» التي لا تعرف الحدود:

أَلا لا يَعْلَـمِ الأَقْـوَامُ أَنَّا ضَعْضَعْـنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِينَـــا
أَلَا لا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا

فمِن أيـن أحس الشاعر بـأن الأعـداء يعتقدون أن بني تغلب «تضعضعوا»، إن لم يكن ذلك بيِّنا في تصرفاتهم؟

على أن هذا لا ينفي شراسة هذه القبيلة كما عبر الشاعر عن ذلك في القصيدة أصدق تعبير، فوجدت هوى في نفوس القبيلة واتخذوها نشيدا قبليا يرددونها ويتغنون بها في كل حين، يقول أبو الفرج الأصفهاني: «وبنو تغلب تعظمها جدا، ويرويها صغارهم وكبارهم»، ثم ساق قول شاعر عيّرهم بذلك[20]:

أَلهَى بني تغلبٍ عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثومِ

وقد قيل: «لو أبطأ الإسلام قليلا لأكل بنو تغلب الناس»[21].

سمات إيقاعية:

الإيقاع الخارجي: تكرار الوحدات الوزنية:

في حدود الفرض لا اليقين، يبدو بحر الوافر من البحور الخفيفة الوزن المتسارعة الإيقاع المسعفة، في الغالب، على الانسيابية والتدفق العاطفي، الذي تحد منه، بالمسافات الزمنية المعقدة، بعضُ البحور الطويلة المتداخلة التفعيلات،فترغم، بذلك، الناظمَ على التريث والتأمل كما في بحر الطويل مثلا..أما التفعيلات القليلة العدد، في البحور القصيرة، البسيطة في توالي مسافاتها الزمنية فيكون النظم عليها أقرب إلى الغناء المنطلق، وأنسبَ لأساليب التكرار والترديد كمظهر من مظاهر الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الداخلي: مظاهر التكرار:

تكرار الصوائت:

ما يهيمن على النص ويسترعي الانتباه كثرة المدود (الألف والواو والياء)، وهذا يتناسب وتحرير الطاقة وتبديد الشحنة العاطفية بإطلاق العنان لها صواتيا، وسط تضافر كل المكونات الشعرية الأخرى للقيام بذلك.

تتنوع المدود في حشو أغلب الأبيات منذ المطلع المذكور أعلاه، وتنتهي بألف وصل يمُد بها الشاعر حتى ما لا يُمَد، (الأندرينا، المصلتينا، الجاهلينا...الخ)، حملا لها على ذلك، و«تطويعا» لها لتنسجمَ مع ورود ألف نون الجماعة التي يتكلم الشاعر باسمها، وترضخَ لـ «سلطان» إيقاعها الممتد إلى الأعلى الواقف وقفة ثابتة كالحصن الحصين في آخر كل روي، مهما تعدد الخفض في الحشو، فالعبرة بالآخر، دلالة على استحالة الانحناء والخضوع والاستكانة، انسجاما بين الذات وصوتها.

تكرار الصوامت:

ليس المجال هنا مجال إحصاء الصوامت، نركز فقط على صامت واحد فرضته رؤية الشاعر الجماعية وهو حرف النون الذي لا يخلو منه بيت في القصيدة، لوروده نون جماعة في المقام الأول، ووجوده في كلمات أخرى داعمة لهذه الرؤية..النون حرف مجهور يُجْهِر الذاتَ الجماعية ويُشهِرها في وجه الأعداء اعتدادا واعتزازا وتحديا. وقد زادها الإطلاق بصائت الألف امتدادا واكتساحا وسياحة في الفضاء بكل حرية واطمئنان، فكل الفضاءات لها.

تكرار معجمي:

ورد التكرار في بعض الكلمات بنفس الدلالة مثل (يكونوا – إليكم – الضغن– فأما يوم – حبل – عشوزنة – فآبوا – ألما تعرفوا – ظعائن –

نبطش أما – ألا – لا – يوم...) وهي قليلة.. على أن المهيمن هو كلمات تتصل بعمرو بن هند في ثلاثة أبيات متتابعة، وهي أيضا تكرار تركيبي وتكرار صيغ صرفية (بأي، مشيئة، عمرو، ابن، هند). وأخرى تتصل اتصالا مباشرا بالجماعة (علينا – منا – نحن – أنّا) والأكثر كثافة بعد تكرار بيّن للضمير (نحن)، هو ضمير الجماعة المؤكد بـ (أنّ)، ويأتي في أواخرً القصيدة، لتأكيد كل الأفعال السابقة التي عددها الشاعر، ولإثبات الذات وفرض وجودها وسلطتها، ولجعل ذلك كله آخر ما يبقى في الأسماع على عادة العرب في حرصهم على ذلك.

تكرار تركيبي:

جمل بتوالي نفس الحالات الإعرابية، جاءت، على الخصوص، لأغراض التأنيب، تأنيب الملك، ولتعداد المناقب، ولتأكيد الذات، مثل:

- بأي/ مشيئة/ عمرو/ بن/ هند..........

الباء + أداة استفهام + مضاف إليه + منادى + بدل + مضاف إليه.

فقد تكررت ثلاث مرات متتالية في صدر كل بيت.

- **كَأَنَّ /سُيُوْفَنَا/ فينا/ وفيهم مَخَارِيْقٌ/ بأَيْدي/ لاَعبيْنَا**
- **كَأَنَّ/ ثِيَابَنَا/ مِنَّا/ وَمِنْهُمْ خُضِبْنَ/ بِأُرْجُوَانٍ/ أَوْ طُلِيْنَا**

تتوالى في البيتين بنفس الترتيب: أداة ناصبة +اسمها +مضاف إليه +جار ومجرور + عطف بالجار والمجرور + خبر + جار ومجرور. ولا يشذ إلا المضاف إليه–لاعبينا) في آخر البيت الأول، والعطف(أو طلينا) في البيت الثاني.

- **وَنَحْنُ/ الحَاكِمُوْنَ/ إِذَا/ أُطِعْنَا وَنَحْنُ/ العَازِمُوْنَ/ إِذَا/ عُصِيْنَا**

في الصدر والعجز: عطف + مبتدأ + خبر + اسم شرط + فعل وفاعل.

- **وَنَحْنُ/ التَّارِكُوْنَ/ لِمَا/ سَخِطْنَا وَنَحْنُ/ الآخِذُوْنَ/ لِمَا/ رَضِيْنَا**

في الصدر والعجز: عطف + مبتدأ + خبر + جار ومجرور + فعل وفاعل.

- **فَصَالُوا/ صَوْلَةً/ فِيْمَنْ/ يَلِيْهِمْ وَصُلْنَا/ صَوْلَةً/ فِيْمَنْ/ يَلِيْنَا**

في الصدر والعجز: عطف + فعل وفاعل + مفعول مطلق + جار ومجرور + فعل ومفعول به.

...... إلخ.

تكرار الصيغ الصرفية:

أشرنا إلى الصيغ الصرفية، وتتركز هيمنتها على اسم الفاعل، الخالي من الزمن طبعا، وما يرتبط به، تثبيتا للصفات الدائمة التي يتميز بها بنو تغلب، في الماضي والحاضر والمستقبل (النازلون المانعون.... المطعمون المهلكون...)، وجاءت معرفة للدلالة على إقصاء الآخر واستبعاده من أن يتميز بواحدة من هذه الصفات التي يختصون بها بنو تغلب وحدهم، وتعدادها ، كما يؤكد حقوق الملكية، يعتبر نوعا الإباء، والاحتجاج، وتصريف الغضب، ومعالجة النفس المكلومة. وتشكل إعادة بنيتها موسيقا مغرية بالترديد والإعادة والاستزادة، ولربما سهولة الإضافة إلى القصيدة التي يشاع أن الرواة أضافوا إليها كثيرا من الأبيات كما أشرنا في بداية التحليل.

وهناك صيغ أخرى مثل:

هبي

تبقي..

وثديا/ مثل

ونحرا/ مثل..

كأن/ سيوفنا/ فينا/وفيهم/

كأن/ سيوفنا/منا/ ومنهم..

الأيمنين

الأيسرين....

تكرار اشتقاقي:

وهي الكلمات المشتقة من المصادر الأصلية وتشترك في معناها العام،ووردت حوالي عشرين مرة، في كل بيت مرة واحدة، مثل: (نشق شقا..نحمل حمّلونا.. خشيتنا نخشى..صالوا صولة. ذخر الذاخرينا. نخليها تختلينا...)، على أن بيت القصيد في هذا النوع من التكرار هو[22]:

ألا لا يجهـلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا

حيث اعتنى بها الشاعر عناية خاصة من حيث العدد[23] مما يسترعي الانتباه دلاليا.. لما لها من وقع في نفسية الذات الجماعية المتحدية المستعدة للتصعيد وتجاوز كل الحدود في جهالتها وحميتها وهي ترى القبائل تتحرش بها وتظن بها الظنون.

فمن خلال هذه الأمثلة من أنواع التكرار، نستنتج أن الشاعر يتلذذ بأنواع الإعادة إلحاحا منه على ترسيخ الحالة في الوجدان، ولتحرير الغضب والاحتقان الناتج عن سوء الظنون.

ولذلك وجدت القصيدة هوى في النفوس لدى القبيلة على الخصوص فأنشدها القوم وعلموها أطفالهم وكبارهم وأغراهم هذا التكرار على احتذائه فتزيدوا فيها.. وساعدهم على سرعة حفظها، فكانت، لذلك بحق، أشبه بالنشيد الوطني للقبيلة التي لا ترى إلا ذاتها، وتسعى بواسطتها إلى ترميم جبهتها الداخلية لمواجهة الأطماع المتربصة بها من كل صوب.

الحقول الدلالية:

يتوزع القصيدة، عموما، معجم الخمر، والغزل، والحرب، والفخر...

معجم الخمر:

ترد الخمرة في النص باسمها: (خمور)، أو صفاتها (مشعشعة كأن الحص فيها إذا ما الماء خالطها سخينا)، أو أدواتها (الصحن.. الكأس ثلاث مرات)، وأوقاتها (فاصبحينا.لا تصبحينا) وأماكن شربها (الأندرين. بعلبك. دمشق. قاصرين) وعلاقتها بالإنسان: (هبي. تجور. اللبانة. اللحز. ماله. الشهب بالآذان. حافتها. الجبين. صبنت. مجراها.. كأس. شربت.. حمياها. جنونا. الشرب.. تغالوها. روينا).

يبدأ الشاعر من الحاضر بِحَثّ الساقية أن تهبّ من نومها أو استغراقها في عملها اليومي إلى أمر طارئ له الأولوية القصوى، وهو أن تسقيهم خمر الصبوح.

وينتقل إلى الماضي لسرد بعض الأحداث المتعلقة بشربها. وبين الزمنين بعض الفروق المهمة:

- في الحاضر يدعو، وهو الآمر الناهي باسم الجماعة، إلى استعمال الصحن (القدح الضخم) مرة واحدة، واستهلاك ما ادخروه من خمر كانوا جلبوها من الأندرين أو يدعو لجلب المزيد من هناك. فلمثل هذا اليوم العظيم الطويلة أفراحُه كان ادخارها. وفي ديار قومه احتفالا به. الخمر هنا تأتي إليه، ولا يتكلف هو مشاق السفر إليها!
- في الماضي يستعمل الكأس ثلاث مرات، والرابعة يضمرها قبل نعت (أخرى)، أي «وكأس أخرى»، للدلالة على الشرب بالكأس على ما هو معهود في الأيام العادية. وتكرار معجمها، يدل على تكرار شربها مرات عدة وفي أماكن متعددة يتجشم هو السفر إليها، وعلى أنها كأس مميزة، كما تفيد ذلك واو رب (وكأسٍ).

- في هذا الماضي عبرة ودروس، فمن خلال علاقة الخمر بمجلس الشرب، يخبر الشاعر بأمرين مهمين:
- الأول خبر أم عمرو، التي ورد ذكرها مرتين، للعناية والاهتمام، ويبدو أن الخبر هنا لا يجري على مقتضى الظاهر، بقدر ما أراد أن يبعث أمَّ عمروٍ على الندم والحسرة وهي ترى الآن الشاعر، سيّد قومه لكونه الداعي باسمهم،ليشرب معهم من صحن، وتصبحهم به جارية، وليس من مجرد كأس استصغرت، هي، بها الشاعرَ، في المجلس، فصبنَتها عنه ولم تصبحه بها.

فالتقابل بيّن بيّن الجارية وفعلها المحمود، وأم عمرو وفعلها الشنيع الذي اقتضى من الشاعر تقديم مزيد من الدلائل على أهليته لشرب الخمر، وفعله ذاك مرارا وفي كل الأماكن. ولذلك أثبت ذاته، هنا،وخصّها باستعمال ضمير المتكلم لأول مرة في قوله:

وكأسٍ قد شـربتُ ببعلبَكٍّ　　وأخرى في دمشقَ وقاصرينا

- الثاني خبر الندامى أو الشَّرب، وما تفعله بهم الخمر، حتى تخرجهم عن أطوارهم، فذو اللبانة ينسى حاجاته، والشحيح يصير كريما، والأريب من الفتيان الأشداء يصير مجنونا، والتنافس فيها يصل إلى المغالاة...وهذا الانقلاب في الطبائع الذي تحدثه الخمرة، ويفتخر به عمرو بن كلثوم، لم يكن من مفاخر العرب: قال عنترة مثلا[24]:

وإذا شـربت فإنني مسـتهلك　　مالي وعرضي وافر لم يكلم

وإذا صحوت فما أقصر عن ندىً　　وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

ولكن الشاعر،هنا، يتمرد ويساير الجو العام للقصيدة،إذ يشتهي، وتروقه الجهالة، والتطرف في كل شيء، وانقلاب المزاج رأسا على عقب، فلا ارتواء إلا وقد بلغ الندماء درجة الجنون، إيحاء منه للأعداء بألا يغرهم ما قد يرونه في بني تغلب من حِلم ظاهر، فهم مستعدون

دوما لتجاوز جهالة الآخر بجهالة أشد. وحين تنقلب طباعهم يحسون إذ ذاك بتحقق المراد:

فما برِحَتْ مجال الشَّرْبِ حتى   تغالوها وقالوا قد روينا

وهذه، الآن، هي رؤيته للحياة قبل أن تدرك الإنسانَ المنايا، وبها يَهدَأ روعُه بعد أن تلذذ وارتوى بذكر سيرته مع الخمرة انطلاقا من الحاضر إلى الماضي، فصحا وغاب معجمها في البيت الأخير من سيرة الخمرة، ونطق بالحكمة/المبدأ:

وإنا سوف تدركنا المنايا   مقدَّرَةً لنا ومُقَدَّرينا

معجم الغزل:

تتوزع هذا المعجم الموضوعات التالية:

- الفراق: ظعينا، صرما، البين، خنتِ، الحمول، حدينا....
- الحرب: كريهة، ضربا، طعنا، أسياف....
- صفات المرأة: ذراعي عيطل، بكر، لم تقرأ جنينا، هجان، ثدي كحق العاج، رخص، حصان، متني لدنة، نحر، روادف، مأكمة يضيق الباب عنها، ساريتين (ساقين).
- وجد الشاعر: وجدت، وجدي، أم سقب، شمطاء....

لم يرُق للشاعر أن تهجره هذه المرأة قبل أن يخبرها بما أنجزه مواليها (أبناء عمها)، وهم قوم الشاعر، في الحرب من نصر قرّت به عيونهم، لتعرف قدرهم، ومن ثم قدره هو. فلو فعلت، كما كان يتمنى الشاعر من خلال الأمر، ما أقدمت على الرحيل... ومن الطريف أن هذا الفراق الذي منع المرأة من المعرفة، يتصادى مع ما سيأتي بعدُ في أبيات القصيدة، من منع الموت قتلا، عمرَو بنَ هند من معرفته بهذا القدر. فكلاهما تَعَجّل الرحيل، وأخطأ التقدير.

الفراق رديف الموت، يفَوّت على الإنسان، في آخر لحظة، فرصة الاطلاع على أشياء كان بالإمكان أن تغير مجرى حياته إلى الأفضل لا إلى الأسوأ المختار.. خاصة وأن الفراق هنا يبدو بدون رجعة، يُستفاد، بمتعلقاته،من وجد الشاعر، الذي شبهه بوجد الناقة إذا أضلّت سَقبَها، والشمطاء إذا ثكلت كل أبنائها التسعة، فما منهم إلا جنين (أي أجنّتّه الأرض)، ولا سبيل، وقد أسَنّت، إلى الحمل والولادة من جديد.... ويتمنى الشاعر لو كانت صاحبته حكيمة عليمة مثله بتقلب الزمن:

وإنّ غداً وإن اليوم رهنٌ وبعد غد بما لا تعلمينا

فما قامت به يعتبره خيانة في حقه، وهو الأمين الوفي لها.. وترك للزمان مهمة تلقينها هذا الدرس.

في صفات المرأة، يوقف الشاعر السردَ ويقدم أنموذجا للجمال، يُلِمّ بالعفة وكرم المحتد وكونها بكرا، ويركز على الجانب الجسدي ونتوءاته المثيرة.. البياضُ لونه، ونحره مثل ضوء البدر، والذراعان طويلتان مكتنزتان، والثدي بارز مثل حق العاج، والردفان ثقيلان يكادان يمنعانها النهوض، والكشح جن به جنونا، يدل على أنها خمصانة، والمأكمة (العجيزة) لضخامتها يضيق الباب عنها، والساقان مثل ساريتي عاج....

ما يَلفتُ الانتباه في هذا الأنموذج أنه يتحاشى وصف الوجه، على الأقل في رواية الديوان، ويذكر العاج والرخام، فكأنه بذلك يحاكي نحاتي التماثيل في إبرازهما لتلك النتوءات، خاصة وأن بني تغلب كانت نصرانية، ولا يستبعد أن يكون قد تأثر الشاعر بتماثيل الكنائس، بالإضافة إلى التماثيل الرومانية التي يمكن أن يكون رآها بالشام:

وكأس قد شربت ببعلبكٍّ وأخرى في دمشقَ وقاصرينا

والأمر بعدُ لافت لدى كثير من شعراء الجاهلية على الخصوص[25].

«وإنما ضخّم عمرو بن كلثوم صاحبته لأن الغرض الذي ساق معلقته من أجله هو الفخر بقبيلته»[26].

هذه الصورة التي نحتها الشاعر جعلته يهرع إلى أيام الصبا متشوقا إلى ذلك الوصل القديم، مستنجدا به، وهو يعاين الرحيل الحالي المقيم.. وكان من الممكن أن يستمر في حلمه لتعويض الفقدان لولا اعتراض اليمامة التي طالت واشمخرت وتهيأت له في صورة سيوف مصلَتة بأيدي رجال، فكان ما كان من قطع الصلة بالمرأة وتحويل التجربة الشعرية إلى البديل الأثير (السيف) كما سبقت الإشارة.

معجم الحرب:

يعج النص الشعري بمعجم الحرب ومتعلقاته، وتبدأ نذوره، كما رأينا، منذ الحقل الغزلي. ويحشد له الشاعر ألفاظ السيوف والرماح والخيل والدروع والشيب والشباب والنساء، بالإضافة إلى الضمائر والأوصاف العائدة على كل ذلك. ولن نتناول منها، هنا، إلا ما يسمح به مجال هذه الدراسة قدر الإمكان تجنبا للإطالة.

لم تُذكر الحرب بلفظها غير مرة واحدة، وجاءت بصيغة الجمع «الحروب»، وبمرادفها المجازي «الأيام»، و«خزازى»، و«أراطى» دون مضاف «يوم»:

بشبان يرون القتل مجدا   وشيب في الحروب مُجرَّبينا

للدلالة على كثرتها وولع القوم بها، فهم أصحاب حروب وأيام لاتحصى، فالشباب يرون في ممارسة القتل سبيلا إلى بناء الأمجاد، والشيب مجرَّبون، هكذا بصيغة المفعول، جرّبهم القوم فكانوا دوما جالبين للنصر «الأكيد الدائم»، وليسوا فقط مجرِّبين، بصيغة الفاعل، أي أصحاب تجربة تمكنهم من «احتمال» أن ينتصروا. ففي اسم المفعول هنا جزم، وفي اسم الفاعل احتمال.

أما «الأيام»، ففي قوله:

وأيــام لنا غــرٍّ طِـوالٍ عصينا المَلْكَ فيها أن ندينا

الواو واو ربّ، وتفيد هنا التكثير. يفتخر الشاعر بالحروب الكبيرة الكثيرة التي خاضها قومه لئلا يخضعوا لأي سلطة غير سلطة القبيلة، وذلك في معرض الرد على عمرو بن هند الذي حاول إهانة وإخضاع الشاعر وبني تغلب، فإذا كانت هذه حال القوم على الدوام في رفضهم الخضوع لأي سلطة، فإن ما حاوله عمرو بن هند كان مجرد عبث بحياته.. كان الأجدر به أن يعتبر بتاريخ الرفض والتمرد الذي تميزت به تغلب، وقد جاء بعد هذا البيت قوله:

وسـيدِ معشر قد تَوّجوه بتاج المُلك يحمي المُحجَرينا

تركنا الخيل عاكفة عليه مُـقَلَّــدَةً أعِنّتَـها صُـفونــا

فهو مجد تليد يستحيل التخلي عنه، فلا يعقل أن يكون عمرو بن هند استثناء من بين هؤلاء الملوك الذين حاولوا إخضاعهم، فكان مصيرهم الهلاك.

هذا، وقد كنّى عن الحرب بالرايات، واستعار لها ألفاظا من حقول مختلفة: الرحى، والمرداة الطحون، والقِرى، وجبل رهوة...ولكل لفظ سياقه الخاص المحمل بالدلالات النفسية المتحدية المعتزة بالشجاعة والتمرس على القتال وشدة البأس...

أَبَا هِـنْـد فَلاَ تَـعْجَـلْ عَلَيْنَـا وَأَنْظِرْنَا نُـخَبِّــرْكَ اليَقِينَـا

بِأَنَّا نُـورِدُ الرَّايَـاتِ بِـيضـاً وَنُصْـدِرُهُنَّ حُمْــراً قَدْ رَوِينَـا

مَتَى نَنْـقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَـانَا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَـا طَحِينَـا

يَكُوْنُ ثِـفَالُهَا شَرْقِيَّ نَـجْـدٍ وَلُـهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِــينَـا

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّـا فَأَعْـجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتُمُونَـا

يبدو وكأن عمرَو بنَ هند كان يداخله الشك حول مدى أنفة بني تغلب، وبعد قتله، خاطبه الشاعر في نفسه، بحذف أداة النداء دلالة على قربه، ليخبره باليقين الذي لقي به حتفه.

الرايات هنا رايات الحرب، تورد بيضا وتُصدر حمرا مخضبة بدماء الأعداء. على أن الدلالة اللافتة هي أن ترتوي الرايات وكأنها عطشى، أو كأن بني تغلب حين يشعرون بالعطش يغزون غيرهم ليرتووا. وقد ورد في شرح الخطيب التبريزي أن الرايات يعني بها الإبل «... وهذا تمثيل، مثّل الرايات بالإبل، والدمَ بالماء، فكأنّ الرايات ترجع، وقد رويت من الدم، كما ترجع الإبل وقد رويت من الماء»[27]، وعلى هذا فهي لا بد أن ترد بين الحين والآخر، وبنو تغلب، مثلها، لا يمكن أن يتخلوا عن الحروب وإلا ماتوا عطشا !

واستعارة الحرب للرحى كما فعل الشاعر، أو تشبيهها بها، لا شك أمرٌ معهود في الشعر العربي، فقد قال زهيرُ بنُ أبي سُلمى مثلا[28]:

فتعركْكُمُ عَرْكَ الرّحى، بثِفالها وتَلْقحْ كِشافاً، ثم تُنتَجْ، فتتئم

فنظر زهير في الحرب بعين العقل والبصيرة، وحذر من أن الجميع يقع ضحية لها، ونقل لفظ الحرب إلى واقع الرحى وثفالها المعروفين، وحافظ على الناس ناسا والرحى رحى.. أما عمرو بن كلثوم فزادت قريحته على عقله، ونقل الرحى وثفالها إلى واقع الحرب.. الرحى والثفال هنا أسطوريان، يمتدان ويكتسحان الفضاء، ويصغر الناس/ الأعداء حتى يصيروا مجرد لهوة مجردة من الفعل، تتحكم فيها يد القائم على الرحى كما يتحكم القدر في الجميع. وفي هذا ما فيه من تضخم الذات الذي أشرنا إليه، ومن تحقير للعدو بسلبه أية مقاومة تذكر أمام هذه القوة الساحقة.. ولما ذكر الشاعر الرحى والثفال واللهوة، تداعى إلى ذهنه الطعام فاستعار القِرى لهذه الحرب وشبه

الأعداء بالأضياف فجعل تعجيل قتلهم كتعجيل القرى لهم، إمعانا في التحقير والسخرية والاستصغار..

معجم السيف:

والمعروف أيضا، استكمالا لما سبق، أن الشعراء العرب كانوا يعلون من شأن أعدائهم وأبطالهم، وهناك القصائد المنصفات التي سميت بذلك لإنصافها العدو، مثل قصيدة العباس بن مرداس في قوله -(29):

فلَم أرَ مثلَ الحيّ حيّاً مُصَبَّحاً ولا مثلنا يـــوم التقينا فوارسـا

أكرَّ وأحـمى للحقيـقة منهــمُ وأضربَ منّا بالسيوف القوانسا

«.. قال الطّبَرسي - في شرحه أبيات العباس من باب المنصفات-: وهو من باب التناصف. وللعرب قصائدُ قد أنصف قائلوها أعداءَهم فيها، وصدَقوا عنهم وعن أنفسهم فيما اصطَلَوه من حَرّ اللقاء، وفيما وصفوه في أحوالهم من إمحاض الإخاء، قد سموها المنصفات. ويروى أن أول من أنصف في شعره مهلهِلُ بنُ ربيعة حيث قال(30):

كأنّا غُدوةً وبني أبينا بجنب عُنَيْزةٍ رَحَيَا مديرِ

وهذا بخلاف صنيع الشاعر هنا، وفي سائر القصيدة، ولا يكفي قولُه:

كأن سيوفنا فينا وفيهم مخاريــقٌ بأيـدي لاعبينـا

كأن ثيابنــا منا ومنهـم خُضبنَ بأرْجوان أو طُلينا

لتكون من المنصفات كما تأول بعضهم، بل الأولى أن تكون السيوف سيوف أصحابه، يقاتلون بلذة، وكأنهم أطفال يستمتعون بلعبة المخاريق، والثياب ثيابهم، لما عليها من دماء الأعداء، تماشيا مع الجو العام المهيمن على النص. قال: «وقيل إنه أراد سيوف أصحابه وسيوف أعدائه، وعند بعضهم، سميت هذه القصيد المنصفة لهذا.

وقيل بل يصف سيوف أصحابه لا سيوف أعدائه. ومعنى فينا وفيهم: أن سيوفنا مقابضها في أيدينا، ونحن نضربهم بها..»، وتكون دماؤهم على ثيابنا[31].

ورد «السيف» جمع قلة (أسياف) مرتين فقط، وحوالي عشر مرات جمع كثرة (سيوف)، إما باللفظ، أو بالفعل (نضرب، الضرب، نجذ، نشق، يرتمين، نختلي، يدهدون...) أو بالضمير (بها، نخليها).فما دلالة ذلك؟

جاء جمع القلة في بيت سابق عند تشبيه اليمامة بالأسياف، وفي قول الشاعر:

علينا البَيْضُ واليَلَبُ اليماني وأسياف يقمن وينحنينا

الأسياف الأولى كانت تحويلا لتجربة الشاعر وبديلا عن المرأة، لأن حب الشاعر للسيف أشد من حب النساء، فلما تهيأت له صورته أنسي ذكرَها وأقبل على الأهم.

وفي البيت الثاني، جاءت في معرض الوصف لفرسان تغلب في حال ذهابهم إلى المعارك، فيصف حال الخيل(دامية كلاها: لفوات أوان الأكل والشرب)، والأسياف(يقمن وينحنينا: لمرونتها) والدروع (سابغة، لها غضون كالغُدر...).

أي أن «الأسياف» يأتي الشاعر على ذكرها، من ناحية، على وجه التقليل والتمييز والتخصيص، ف «أسياف» لا يمتلكها ويختص بها غير قومه.. ويأتي هذا الجمع، من ناحية أخرى، تمييزا له، عن جمع الكثرة «السيوف»، لوصف جودتها، قبل استعمالها في الحرب حيث لا وقت كاف للاستمتاع بالنظر إلى تفاصيلها وتفاصيل غيرها. أما إذا اشتغلت وانشغلت بالمعركة فهي جمع كثرة «سيوف»، كما ورد في البيت أعلاه (كأن سيوفنا فينا...)، وفي سائر الأبيات الأخرى في النص، أوكأن

الأسياف القليلة، إنما تتحول وتزداد عددا وتميزا، ببأس التغلبيين وبكثرة القتلى في الأعداء، فتصير في الأعين سيوفا، تثبّت، برؤيتها كثيرةً، قلوبَهم وترعب عدوهم:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِيْنَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيضٍ يَخْتَلِينَا
كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا وُسُوقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقًّا وَنُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا

فالسيوف حادة سريعة القطع حتى كأن رقاب الأعداء مجرد خَلًى (حشيش) لا يحتاج المرء إلى جهد لقطعه، وهذا على عادة الشاعر في تحقير العدو والاستخفاف به، أما الرؤوس فلا يكتفي، في شقها، بعنف اللفظ وإيقاع الاشتقاق وتكرار القافات المحاكي للفعل، بل يمَثِّلُ بها، بجعلها كأحمال إبل تسقط في الأماكن الصلبة الكثيرة الحجارة.وكونها أحمالا، فهي ثقيلة، وذلك أدعى لأن يشتد ارتطامها، وتتدحرج فوق هذه الأرض التي اختارها الشاعر لسقوطها.. حتى يستمر عناؤها، ويذهب الشاعر بالتشفي إلى مداه ليخرج الداء الدفين.. تُراهُ لذلك قال بعد هذا البيت مباشرة:

وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِيْنَا

إن هذا العنف والتحقير والتمثيل لن يصدر إلا عن ذات شديدة الاحتقان والغضب والحقد:

نجُذُّ رؤوسهم في غير برٍّ فما يدرون ماذا يتّقونا

وتلك الطريق الوحيدة التي يتقنها بنو تغلب لصناعة المجد..

معجم الفخر:

معجم الفخر هو المهيمن على القصيدة، ونذكر منه بعض الألفاظ للاستئناس على أن نجمل فيه القول ببعض التنظيم الذي يقاس عليه. فمن ذلك (المجد، نحمل، رفدنا، الخير، تراث، ذمار، نحمي الملجئين، أوفاهم، الحابسون، الحاكمون، العازمون، المانعون، الباذلون.... نبطش، ظالمين، لنا الدنيا.... إلخ).

اللوم والتقريع على عدم معرفة الآخر قدر الشاعر وقومه، هو المهيمن على سائر القصيدة.. كل الذين خاطبهم الشاعر بَخَسوه حقَّه، وجهلوا أمره، ولم يعرفوا «اليقين» الذي تردد لفظه بعد كل خطاب صراحة (مع صاحبته وعمرو بن هند وبني بكر) أو ضمنا (مع أم عمرو). فالآخرون هم الجحيم في نظر عمرو بن كلثوم، بدءا من أم عمرو، مرورا بصاحبته،ثم إلى بيت القصيد في خطابه لعمرو بن هند، وصولا إلى بني بكر، وبني الطماح.

وبعد كل خطاب يبدي الشاعر خصاله وخصال قومه، على أن ورودها بكثرة مفرطة كان بعد خطابه لعمرو بن هند ولبني بكر.. الخطاب الوحيد الذي نجا من كدر التقريع واللوم هو خطاب الجارية في مطلع القصيدة لأنه إذ ذاك في قومه، منسجم مع رهطه، مشغول بيوم الحفل.. وبمجرد إطلالته على العالم الخارجي يرى الكون كله أعداء متربصين بهم. يخبرهم بالماضي ليعتبروا بالمستقبل.

وكونُ الفخر جاء بعد الخطابات السابقة، والتي تعتبر مجرد نماذج وعيّنات من الواقع المحيط ببني تغلب، فإن ذلك يجعل القصيدة برمتها في موقع رد الفعل والدفاع عن كرامة القبيلة التي لحقها الهوان. ولذلك كان الرد بكل جهالة وعنف وتطرف بما يشبه الحرب الشاملة.

اقتضى هذا الرد طريقتين متلازمتين، الثانية منهما نتيجة للأولى:

فالأولى تأتي بذكر الوقائع مرفقة بالشواهد والدلائل على نشدان المعالي في كل حرب، وتجنب الفوائد الصغيرة الآنية، والأمثلة كثيرة:

في خطاب عمرو بن هند، مثل قوله:

وسيد معشر قد تَوجوه بتاج الملك يحمي المُحجرينا

تركنا الخيل عاكف عليه مقلَّدةً أعِنَّتها صفونا

أو قوله:

فآبوا بالنّهابِ وبالسبايا وأبنا بالملوك مُصَفَّدينا

وفي خطاب بني بكر:

إليكم يا بني بكر إليكم ألمّا تعرفوا منا اليقينا؟

ألمّا تعرفوا منّا ومنكم كتائبَ يَطَّعِنَّ ويرتمينا؟

والثانية استنتاجات طبيعية تنجم عنها بطريقة تلقائية، وهي من مستخلصات النصر وفوائده التي لا تحصى:

- في خطاب الملك:

فهل حُدّثتَ في جُشمِ بنِ بكر بنقص في خطوب الأولينا

ورثنا مجد علقمة بن عبد أباح لنا حصون المجد دينا

وعتّابا وكُلثوما جميعا بهم نلنا تراث الأكرمينا

ونحن الحاكمون إذا أُطِعنا ونحن العازمون إذا عُصينا

ونحن التاركون لما سَخِطنا ونحن الآخذون لما رضينا

- في خطاب بني بكر:

بأنا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتُلينا

وأنا المانعون لما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا

.... الخ

وفيها حضور للذات عبر الضمير (نحن) وعبر التكرار الذي يعني الإلحاح على الحضور، وعبر التوكيد ب(أن)، وعبر صيغ اسم الفاعل الدالة على الإثبات والاستغراق في الزمن، وعبر تعداد واستغراق كافة المحامد والمناقب..

التركيب البلاغي:

تغلب النبرة الخطابية والتعبير المباشر على المعلقة، ومع ذلك نجد الشاعر يستعين ببعض الصور البلاغية بين الفينة والأخرى.

الكناية هي المهيمنة في النص، وهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه...، وكانت، في الغالب الأعم، ناقلة لخصال القوم:

- من بأس وعزة وأنفة وتقتيل للأعداء والملوك مع الزهد في الغنائم:

تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُوْنَا

فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا وَأُبْنَا بِالمُلُوْكِ مُصَفَّدِيْنَا

- روح المبادرة والحسم بكف الشر قبل استشرائه:

وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِيْنَا

- والنجدة وإغاثة المروَّعين:

وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِيْنَا

- والتحدي والتفوق الدائم على الأقران:

مَتَى نَعْقِد قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ تَجُذّ الحَبْلَ أَوْ نَقِص القَرِينَا

- والصبر على الشدائد والإصرار لنيل المراد:

نقود الخيل داميةً كُلاها إلى الأعداء لاحقةً بطونا

- والاستغناء عن الآخرين لكثرتهم:

ملأنا البر حتى ضاق عنا وماءُ البحر نملؤه سفينا

- والهيبة حيث يسجد الجبابرة لأطفالهم:

إذا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ   تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

أما التشبيه والاستعارة، وبغض النظر عما ورد منهما في الخمرة والغزل، فقد اختص هذان الوجهان البلاغيان، في الغالب، بنقل مشاهد القتل وقطع الرقاب وقطع الرؤوس:

- في التشبيه:

كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا   وُسُوقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا

يُدَهْدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا تُدَهْدَى   حَزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا الكُرِينَا

- في الاستعارة:

نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقًّا   وَنُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا   يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ   وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِينَا

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا   فَأَعْجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتُمُونَا

الصورة الشعرية في هذه المعلقة تصوير لرغبات الشاعر الجامحة، فهذه الذات، وهي مندمجة في الجماعة، هي التي تتمدد (ثفالها... لهوتها...) وتكتسح الفضاء والزمن لتكون مركز الكون، فيتضاءل الآخر في نظرها. ولكي تحافظ على ذلك تتغذى بالآخر، فهو مجرد حنطة أو خلى «حشيش» ضروري لاستمرار حياة التغلبيين ودوابهم، وقضاعة جميعها ليست سوى لهوة لهذه الرحى الأسطورية.. فذات الشاعر/ الجماعة، في الحقيقة، هي الرحى، هي الحلم بالقوة الساحقة التي تخفي وراءها تذمر التغلبيين من كثرة الحروب، وقلقهم وخوفهم من وجود الآخر، ورغبتهم في إنهائها بالقضاء على الجميع وإخضاعهم.

وهـذا تضخم للذات، فبالإضافة إلى كمون الخوف واستشعار الضعف على مستوى الواقع فيها، فهو قذف للرعب في قلوب الأعداء. وما مشاهد القتل العنيفة الدرامية التي لا تخلو من قسوة وتمثيل بالقتيل، ورغبة سادية في استمرار ألمه بعد القتل، إلا دليل على ذلك.. ، قال عنترة، مع الفارق، «... وكنتُ أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثني عليه فأقتله»[32].

فالصورة الشعرية تأليف بين المتباعدات والمتنافرات في الواقع، لا لنقل الواقع كما هو، بل لخلق واقع جديد، حلم، لحمتُه وسداه ذات الشاعر ورؤيته للعالم، لتغييره أو تعديله، أو تأكيده.. وتلعب هنا مع مكونات الخطاب الأخرى دور التنفيس وتصريف الغضب والاحتقان، وبناء الثقة بالذات لتستمر الحياة على الوجه الذي ترتضيه أو تحلم به.

الأساليب:

1 - الجملة الإنشائية:

يـزاوج الشاعر بين الإنشاء والخبر في المعلقة، وفي الحقيقة فإن الجمل الخبرية هي المهيمنة، إلا أنها تستند أساسا إلى الجمل الإنشائية، تأتي بعدها وتولد من رحم الأمر (10 عشر مرات) والنهي (4 أربع مرات) والاستفهام (9 تسع مرات) والنداء (8 ثمان مرات)، وتتغذى وتتكاثر من قوة الدفع التي تمنحها إياها.

إن تمفصلات القصيدة، التي تشكل انعطافاتها الصغرى والكبرى، جمل إنشائية. وبناء عليها يمكن تقسيم المعلقة إلى ستة مقاطع، يبدأ كل مقطع بجملة إنشائية:

المقطع الأول: 11 أحد عشر بيتا: ألا هبي بصحنك فاصبحينا

المقطع الثاني: 25 خمسة عشر بيتا: قفي قبل التفرق يا ظعينا

المقطع الثالث: 31 واحد وثلاثون بيتا: أبا هند فلا تعجل علينا

المقطع الرابع: 22 اثنان وعشرون بيتا: بأي مشيئة عمرو بن هند؟

المقطع الخامس: 31 واحد وثلاثون بيتا: إليكم يا بني بكر إليكم

المقطع السادس: 8 ثمانية أبيات: ألا أبلغ بني الطماح عنا

من خلال هذا التقسيم، يتضح أن مركز القصيد هو المقاطع (4-5، 5)، يمثل فيها عمرو بن هند رأس الحربة، تليه بنو بكر، ويأتي بنو الطماح وعدي في المرتبة الأخيرة، ويبدو أنهما أقل شأنا من الخمر والمرأة.

المقطعان الثالث والرابع مختصان بعمرو بن هند، ومن الممكن الجمع بينهما، غير أن هنالك فروقا أسلوبية ودلالية تميز المقطع الرابع وتجعل منه جولة أخرى، وانعطافة أشد عنفا وخصوصية.

بداية المقطع الثالث جملتان إنشائيتان فقط، بعدهما يستعرض الشاعر البطولات في حروب تغلب على السلطة وعلى الأعداء، ووصف مشاهد القتل، ويغلقه بجملتين إنشائيتين، وكأنه انتهى من الموضوع:

ألا لا يعلمِ الأقوام أنا تضعضعنا وأنا قد ونينا

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

أما بداية المقطع الرابع فسبع جمل إنشائية، كلها موجهة لعمرو ابن هند، وقد عاد إليه الشاعر، في جولة أخرى، بشكل أشد ضراوة من المقطع السابق، تُظهر عدم شفاء غليله منه.. ويتعرض في هذا المقطع إلى الظروف الخاصة المتعلقة بمحاولة إهانته من قبل الملك، واستدعى، ذلك، الحديث عن إباء بني تغلب ووراثتهم المجد والخصال الحميدة عن أجدادهم:

بأيِّ مَشيئَةٍ عَـمْرَو بْنَ هنْـد نَكُوْنُ لقَيْلِـكُمْ فيهَا قَطِـيْنَا
بأيِّ مَشيْئَةٍ عَمْـرَو بْنَ هِنْدٍ تُطيْـعُ بنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِيْنَـا
بأيِّ مَشيْئَةٍ عَمْـرَو بْنَ هِـنْدٍ تَــرى أنّا نَكـونُ الأرذليــنا
تَهَــدَّدْنَا وَأوْعِــدْنَا رُوَيْــداً مَتَى كُنَّا لأُمِّــك مَقْـتَويْنَا
فَإنَّ قَنَاتَــنَــا يَا عمْرُو أعْيَـتْ على الأَعْدَاء قَبـلَكَ أنْ تَليْنَا
إذَا عَضَّ الثَّقَافُ بهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْهُـــم عَـشَوْزَنَةً زَبُوْنَــا
عَشَــوْزَنَةً إذَا انْقَلَبَـتْ أرَنَّــت تَشُـجُّ قَفَا المُثَقِّف وَالجَبيْنَا
فَهَلْ حُدِّثْتَ في جُشَم بنْ بَكْر بنَقْص في خُطُوْب الأَوَّليْنَـا
وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بنْ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُوْنَ المَجْد ديْنَا
.................الخ

وكل الأساليب الإنشائية في هذه المقاطع، باستثناء المقطع الأول، همُّها الوحيد نقلُ ما يحز في نفس الشاعر من تجاهل الآخر، وتفويته فرصة الخبر اليقين أو العلم بالحقيقة.

1 - **المقطع الأول**: استثناء في يوم استثنائي، وهو، إلى ذلك، مطلع القصيدة. واليوم خالص للّهوو الاحتفال، خالٍ من الأخبار المنغصة للذة. وأنّ يبدأ الشاعر القصيدة بالأمر والنّهي، فذاك من تمام السلطة والسيادة، وإيحاء، أيضا، بأن موضوع القصيدة متعلق بهما.. وأن الحياة تتلخص فيهما، فتغلب خلقت لتأمر وتنهى، وعلى السامع الإذعان والتنفيذ بكل أريحية كما تفعل هذه الجارية. فأصل المشكلة لدى الشاعر هو محاولة الآخر النيل من هذه السيادة... الأمر والنهي، هنا، وإن كانا من الأعلى إلى الأدنى،فهما خارجان عن المعنى الحقيقي إلى معنى آخر يستفاد من السياق، فالجارية ليست مدعوة للقيام بواجب الخدمة وتنفيذ الالتزامات تجاه السادة

كما العادة، بل هما أمر ونهي طارئان على المشهد القبلي، هما تشويق لإعلان فرحة مفتوحة للجميع انطلاقا من صباح خال من الغارات، فلخمر الصباح، لذلك، بهجة خاصة تميزها عن سائر خمور الأوقاَت الأخرى.

2 - **المقطع الثاني**: يرد الأمر مرتين بتكرار الفعل (قفي) موجها إلى الظعينة بقصد إخبارها باليقين من أمره وأمر عشيرته في الحرب، ينبغي أن تعرفه على حقيقته، حقيقة شخصيته التي لا يمكن معرفتها دون ربطها بالحروب، والانتصارات.. هي لم ولن تقف، وهو لا ينتظر منها ذلك،وإنما هي حسرة على أن تجهل ما لا يُحمد لإنسان جهلُه، وربما ليأسه منها أبقى على حاجز أداة النداء (يا) بينهماً (يا ظعينا)، ليسهل له تركها بمجرد ظهور اليمامة كالأسياف المصلتة.

3 - **المقطع الثالث**: أول خطاب موجه للملك، بحذف أداة النداء، دلالة على مخاطبته نفسه، ومعنى النهي والأمر فيه أنه كان عليه ألا يتعجل قبل أن يعرف حقيقة بني تغلب.. أما وقد ذهب ضحية لعجلته، فقد بقي في نفس الشاعر أشياء كان يود لو أنه أخبره بها، ولا بد من نفثها من صدره، فعمرو بن هند لمّا يزل غصة في حلقه..

4 - **المقطع الرابع**: يتكرر الاستفهام الإنكاري، والنداء المحذوف الأداة، والأمر، مشفوعا بالخبر المستنكَر منه في أربعة أبيات متوالية. مع ترديد اسم عمرو بن هند أربع مرات. ويدل هذا التكثيف في هذا الموضع على تركيز الشحنة الوجدانية، وعلى ما يشغل الشاعر أكثر من أي شيء، ففي هذا المقطع يضع الشاعر إصبعه على مكمن الداء الذي زرعه الملك في وجدانه، ويتمثل في قصة محاولة استخدام أمه. وإذ كان الفشل حليف الملك، فقد أبعده قليلا بحاجز أداة النداء (يا) في قوله:

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ   عَلى الأَعْدَاءِ قَبلَكَ أَنْ تَلِيْنَا

ليتفرغ للفخر بتمرد قبيلته على السلطان عبر التاريخ، وتوارثها الأمجاد، وعدم رضوخها لمثل هذه المحاولات.

هذا المقطع، مع سابقه، الموجه أساسا للملك، يتوسط المعلقة، ويشغل نصفها بحوالي خمسين بيتا، مما يدل على أنه مركز القصيدة، والأكثر استيلاء على المساحة الوجدانية للذات، والمحفز على القول في المواضيع الأخرى التي تبدو أقل درجة في سلّم الاهتمام.

5 - في المقطع الخامس يظهر العدو التقليدي (بنو بكر)، والذي يدل على تقليديته اسم فعل الأمر المكرر في قوله:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ   أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِيْنَا
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ   كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِيْنَا

إليكم: بمعنى كفوا عنا أو اغربوا عن وجهنا....وقد ردده مرتين، واضعا المنادى بني بكر بينهما، ليتم الكف أسلوبيا، أيضا، بحصار بني بكر بين اسمي فعل أمر دالين بتكرارهما على علاقة الصراع الطويل بين القبيلتين إلى حد التذمر والاستبطاء.وفي تكرار الشاعر، أيضا، للسؤال في عجز البيت الأول وصدر الثاني (ألما تعرفوا؟ ..ألما تعلموا؟) ما يؤكد تلك الدلالة. فقد كان على بني بكر الاقتناع والتسليم لبني تغلب منذ زمن بعيد. فإشكالية بني تغلب هي عدم اعتراف ومعرفة الآخر بهم معرفة اليقين.

6 - أما بنو الطماح ودُعْمِيّ، في المقطع السادس، فيبدو أن الشاعر يترفع عن مخاطبتهم مباشرة، ويكلف رسولا مجهولا لاستطلاع انطباعهم حول الذي قامت به بنو تغلب، ويكفي أنهم جاؤوا في الأخير، وبأقل عدد أبيات كما أشرنا. قال:

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا   وَدُعْمِيّاً فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا؟

وهو على يقين بأنهم سيبهتون، وما كان سؤالهم: فكيف وجدتمونا؟، إلا عبثا بهم واستصغارا لهم، وإلقاما للحجر في أفواههم، لا تطلعا إلى معرفة رأيهم. فهم، وحدهم، في النص، مَن لم يبد الشاعر تجاهلهم تحسرا أو أسفا على عدم معرفتهم لذلك اليقين، احتقارا لهم، فلن يكونوا إلا مذعنين وهم يرون بني تغلب يقهرون الملوك. فأين بنو الطماح ودعمي من سائر القبائل بله الملوك؟

إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِينَا

2 - الجملة الخبرية:

يأتي الخبر، في الظاهر، على أنه إفادة المخاطب باليقين وإزالة الشك من ذهنه، فكان التأكيد والتعداد من أهم ركائز هذا الخبر خاصة في أواخر القصيدة:

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدّ إِذَا قُبَبٌ بِأَبطَحِهَا بُنِيْنَا
بِأَنَّا المُطْعِمُوْنَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَّا المُهْلِكُوْنَ إِذَا ابْتُلِيْنَا
وَأَنَّا المَانِعُوْنَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَّا النَّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنَا
وَأَنَّا التَارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الآخِذُوْنَ إِذَا رَضِيْنَا
وَأَنَّا العَاصِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا

والحقيقة أن الشاعر لا يهمه إفادة المخاطب بشيء، وإنما جعل الإنجاز الذي حققه بقتل الملك، وكان أمرا جليلا لا يقاس إليه أي إنجاز آخر، جعله ذريعة لقول كل شيء عن قومه على سبيل الافتخار وإظهار الخيلاء تشفيا من الملك ونكاية في الأعداء. فكانت هذه الأخبار مجموعة من الرسائل الشديدة اللهجة إلى أولئك المخاطبين. ولم تأت إلا بعد جمل إنشائية طافحة بالإنكار واللوم والتقريع والتهديد والاستغراب لإيقاظ هذا الآخر، الذي يبدي تجاهلاً لبني تغلب، بكل

عنف وتحدٍّ مما دفع بالمعاني إلى الحدود القصوى من الغلو والاحتقار وتقديس الذات:

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدّ إذَا قُبَبٌ بِأَبطَحِهَا بُنِينَا

بِأَنّا المُطْعِمُونَ إذَا قَدَرْنَا وَأَنّا المُهْلِكونَ إذا ابْتُلِينَا

وَأَنّا المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنّا النّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِينَا

وَأَنّا التَارِكُونَ إذَا سَخِطْنَا وَأَنّا الآخِذُوْنَ إذا رَضِينَا

وَأَنّا العَاصِمُونَ إذَا أُطِعْنَا وَأَنّا العَازِمُوْنَ إذا عُصِينَا

لنا الدّنيا ومَن أمسى عليها ونبطشُ حين نبطش قادرينا

بغاةً ظالمين وما ظُلمنا ولكنّا سنبدأ ظالمينا

ملأْنَا البَرّ حتّى ضَاقَ عَنّا وماءُ البَحْرِ نَمْلؤهُ سَفِينَا

إذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صبيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

ثنائيات ضدية:

المقصود بالثنائيات، هنا، المطابقات والمقابلات التي اشتملت عليها القصيدة. وأوسع تجَمُّع لهذه الثنائيات نجده في المقاطع (3-4-5)، أي أن الشاعر يستدعيها في الخطاب الموجه للعدوين اللدودين: الملك وبني بكر، حيث منطقة الصراع الأكثر سخونة، وكان نصيب الهيمنة الأكبر في مقطعَي الخطاب الموجه للملك.

للملك:

فلا تعجل علينا# وأنظرنا نخبرك

نورد الرايات بيضا# ونصدرهن حمرا

عصينا الملْك فيها# أن ندينا

وأنزلنا البيوت # تنفي الموعدينا

نطاعن ما تراخى الناس # ونضرببالسيوف إذا غشينا

بفتيان يرون القتل مجدا # وشيب في الحروب مجربينا

فأما يوم خشيتنا # وأما يوم لانخشى

نكون لقيلكم # فيها قطينا

ونحن الحاكمون إذا أطِعنا # ونحن العازمون إذا عُصينا

ونحن التاركون لما سخطنا # ونحن الآخذون لما رضينا

وكنا الأيمنين# كان الأيسرين بنو أبينا

لبني بكر:

ورثناهن عن آباء# ونورثها بنينا

بأنا العاصمون# وأنا الباذلون

بأنا المطعمون# وأنا المهلكون

وأنا التاركون إذا سخطنا# وأنا الآخذون إذا رضينا

وأنا العاصمون إذا أطِعنا# وأنا العازمون إذا عُصينا

ونشرب الماء صفوا# ويشرب غيرنا كدرا وطينا

لبني الطماح:

ملأنا البر# وماء البحر .

هذه الخطابات بطبيعتها تنطوي على المقابلة بين الأنا والآخر. والآخر هنا متعدد، الملك، بنو بكر، بنو الطماح ودعمي.. هكذا على الترتيب حسب الهيمنة وحسب سلم الأولوية الذي ينتج عنه تعدد في الدلالة وتميز في سرد هذه الثنائيات.وإن كانت جميعها تشترك في إبلاغها من قبل الشاعر بأمر تأكيد السلطة والمشيئة لبني تغلب وحدهم.

والملك بحكم كونه سلطانا مجبول على إخضاع الآخر وإذلاله، ولا يتصور يوما أن أحدا سيستطيع أن ينزع منه هذا السلطان. والآخر، من جهة أخرى، فيه قابلية للخضوع والعبودية، تحكي عنها الاعتقادات التي تضع الملوك فوق مكانة البشر.فله، في اعتقاده، المجد وله السلطة والمشيئة المطلقة.

ولذلك تَعَجّل هو في الحكم على بني تغلب، فجاءت الثنائيات التي تخصه لتُذَكر بهذا التعجّل وتوضح كيفية تعامل التغلبيين مع السلطة، وكيف يطبقون مشيئتهم الحقيقية مع كل من يعتدي على سيادتهم.

واستغرب الشاعر، من جهته، تصرف الملك مستنكرا أن يعتقد بأن له مشيئةً أو سلطة ما، أو يغيب عنه أن بني تغلب وحدها من لها السلطة المطلقة، فقام بالجناية على نفسه بذلك الفعل الطائش.

وبعد هذه التوضيحات يسرد الشاعر، في الثنائيات المتبقية، الخصال الثابتة في قبيلته إزاء كل فعل من الأفعال (ونحن التاركون لما سخطنا...)، يبدأها بالضمير المنفصل (نحن) لإبرازه منفردا، إظهارا للذات، مميزا عن الآخر الذي ينازعهم السلطة والمشيئة، فبنو تغلب هم المختصون وحدهم بهذه الخصال.

إلى ذلك فإن هذا التركيب: الضمير بانفصاله، وبمجيئه مبتدأ، وبعده خبر معرفة لا نكرة (ونحن الآخذون لما رضينا)، يضمر ، من ناحية، النفيَ، لإزالة الوهم، أي نحن الفاعلون لا أنت أيها الملك. فتبدو الذات مجردة بارزة في مقابل الند،ليقول لنا بأن بني تغلب أنداد الملوك وقاهروهم. ومن ناحية أخرى يتوافق (التركيب) مع الدلالة، فبنو تغلب هم المبتدأ وهم الخبر في شبه الجزيرة العربية.

أما في الثنائيات التي جاءت ضمن الخطاب الموجه لبني بكر فقد استعمل الضمير المتصل بأنّ (بأنا العاصمون) وعطف عليها نفس

التراكيب، والجملة من أن واسمها وخبرها مفعول به ل"علِمَ" في صدر بيت سابق: (وقد علم القبائل من معد)، أي أنه جاء مغمورا في الجملة ولا يحتاج إلى البروز كما كان الأمر مع الملك. فلا يحتاج هنا إلا إلى إعادة تأكيد المعلومة، لأن القبائل لا تنازع بني تغلب السلطة والسيادة والمشيئة. وقد جاء التركيب هنا بخلاف دلالته، مفعولا به، ولكنه فاعل في المعنى.

هكذا تتضافر كل المكونات الدلالية والإيقاعية والمعجمية والتصويرية والأسلوبية لتعكس هذا الصراع غير المتكافئ بين قبيلة ذاتُها، في حالة سكر، تشعر أنها أضخم ما تكون، وبين آخر ذاتُه، في عينها، أحقر وأصغر ما تكون.. ولعل ذلك راجع، أيضا، إلى الضعف الذي استشعره بنو تغلب فكان هذا الهجوم الكاسح؛ والفخر أيضا هجوم، في المعلقة، للملمة الذات التي كانت قد بدأت في التفسخ، وسط محيط مليء بالأعداء، عازم على كسر شوكة القوم في أي فرصة مواتية. وكانت لهذا التضخم، أيضا، مزية توحيد مشاهد القصيدة، تحت عباءة التضخم الذاتي؛ فالشرب في الصحن، والصاحبة ضخمة، والسكر إلى حد الجنون، وانقلاب الطبائع، والحرب رحى أسطورية، والأعداء مجرد لهوة، وبنو تغلب يتكاثرون ولا يموتون، والجبابرة يسجدون لأطفالهم... الخ مشاهد كانت تبدو للوهلة الأولى مجرد أغراض متباعدة أو متنافرة.

الهوامش

(1) نقلا عن: د. ريتا عوض. بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. دارالآداب. بيروت. الطبعة الأولى 1992م، ص 18.. ونقلتْ كلامه هذا عن كتابه: قراءة جديدة لشعرنا القديم. ط. بيروت 42. ص 800.. ويبدو أن الكاتب صلاح عبدالصبور تراجع فيما بعد عن هذا فحذفه من طبعات كتابه الأُخَر. فهذا الكلام غير موجود في الطبعة الثالثة الصادرة عند دار العودة. بيروت 1982م، وفي مقدمة د.. ريتا عوض استعراض قيّم لبعض كتب ودراسات المعاصرين لشعرنا القديم وما بها من خلل في الرؤية والمنهج.

(2) أقدمها ما جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، ردار الثقافة. بيروت. 1969م، فيقول قولته المشهورة: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا،... ليجعل ذلك سبب الذكر أهلها الظاعنين...ثموصل ذلك بالنسيب...ليميل نحوه القلوب.... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه...عقّب بإيجاب الحقوق....».

(3) ينظر مثلا ابن الأثير في المثل السائر. دار نهضة مصر. الفجالة. د.ت. 3: 96-97. «... وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر والرسائل دالا على المعنى المقصود من الكلام......».

(4) مصطلح لجوليا كريستيفا: فهي «تلاحظ أن بعض الملفوظات مشتملة في ذاتها على ما يمكن اعتباره إجبارا للمحاوَر (بفتح الواو) interlocuteur على إنجاز فعل مقالي ما discursifacte؛ كأن يجبر سؤال ما المرسَل إليه على جواب ما، أو رفض للجواب. وتنعت الكاتبة هذه العلاقة بين المتحاورين بـ: «اقتصادالحوار économie de dialogue». وتسم جميع هذه الحالات أعلاه بـ «**أفعال الاقتضاء**» présupposition les actes de» مستفيدة في ذلك من تحديد «أ.ديكرو» لهذا المصطلح باعتباره «وضعا لشرائط إجبارية للاسترسال في الحوار» وسلطة قضائية أو شرعية pouvoirjuridique مخوَّلة للمتكلم على المخاطب.... وترى كريستيفا أن «اقتصاد الحوار» هذا الذي ينم عنه فعل الاقتضاء يتألف من وظيفتين/ مفتاحين للفعل المقالي:

(5) الوظيفةالقضائية Fonction Juridique بمعنى أقوم بإملاء شروط وعالم للخطاب univers du discours».

(6) «الوظيفة التملكية Fonction Possésive، وتكون إما بالموافقة والإذعان adhésion، أو بالمهاجمة والمجادلة La polémique...».

(7) ينظر. د. المختار حسني. التناص وخصوصية التوظيف في الشعر العربي المعاصر. دار التنوير. الجزائر. 2013م، ص 38-39.

(8) المعلقة في متناول الجميع. واعتمدت في الغالب ديوانه جمع وتحقيق وشرح د.إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي..بيروت. ط 1، 1991م.

(9) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، 1988م، 2: 5-9.

(10) نفسه، 2: 7-8.

(11) ديوان المفضليات، لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق المستشرق ليال، نشر مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2000م، المفضلية 31. ص: 321-322.

(12) نفسه، والأغاني، الدار التونسية للنشر، تونس، ودار الثقافة، بيروت، ط: 1983م. 3: 100.

(13) ديوان المفضليات، 322.

(14) أيام العرب في الجاهلية. محمد أحمد جاد المولى-علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم.نشر مكتبة الرياض الحديثة. 152-153.

(15) خمر الصباح. والقيْل شرب نصف النهار، والغَبوق شرب العشِيّ.

(16) شرح المعلقات العشر. التبريزي، 325.

(17) يقول ابن الجراح: «الرواة جميعا يروونهما له، والمفَضّل يذكر أنهما لعمرو بن عدي، ابن أخت جَذِيمةَ الوضّاح...» - من اسمه عمرو من الشعراء، تأليف أبي عبد الله داود ابن الجَرّاح، تحقيق د.عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 1، 1991م، ص: 49.

(18) ينظر مثلا الفصل الذي عقده د.نصرت عبد الرحمن بعنوان: (أسطورة أم عمرو)، وغيرها مثل (أم الرهين)، في كتابه: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، نشر بمساعدة الجامعة الأردنية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان-الأردن 1985م، ص: 139 وما بعدها.

(19) شرح المعلقات السبع. الزوزني. دار الجيلط: 2. 1972م.

(20) الأغاني، 11: 47. وديوان عمرو بن كلثوم 13.

(21) ديوان عمرو بن كلثوم..ص: 14.

(22) نفسه. والأغاني، 11: 50-51.

(23) الأغاني .. دار الثقافة. بيروت 1983م. 11: 48.

(24) شرح القصائد العشر، 318.

(25) في شرح التبريزي هو آخر بيت في المعلقة.

(26) هناك بيت آخر، أثبته محقق الديوان عن ديوان امرئ القيس للسندوبي، كثر فيه الاشتقاق، وجاء في أواخر المعلقة، يغلب عليه الاعتدال في الفخر، وهو:

فإن نغلب فغلاّبون قدْما   وإنْ نُغلَبْ فغيرُ مغلَّبينا

غير أن هذا البيت ترويه كثير من المصادر (معجم البكري، شرح شواهد المغني، السيرة، الخزانة، الحماسة البصرية)، كما نوه محقق شرح المعلقات العشر في الهامش، (ص: 365-366)، لفروة بن مُسيك المرادي الشاعر الصحابي المخضرم.

(27) شرح القصائد العشر، معلقة عنترة، 292.

(28) ينظر: د. عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية للنشر، الخرطوم، 3: 1235 وما بعدها.

(29) ديوان العباس بن مرداس السُّلَمي، جمع وتحقيق د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1991م، ص: 92-93.

(30) من قصيدته المشهورة:

أليلَتَنا بذي حُسَمٍ أنيري   إذا أنتِ انقضيتِ فلا تحوري

المهلهل، شعره وأخباره، تحقيق ودراسة صلاح الدين الكيالي، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1996م، ص: 47.

(31) شرح المعلقات العشر، الخطيب التبريزي، تحقيق د. فخر الدين قبّاوة، دار الآفاق، بيروت. ط: 4. 1980م، ص: 340.

(32) الأغاني، 8: 242.

من بلاغة القرآن في توجيه سلوك الزوجين وتقويمه (النشوز أنموذجاً)

نورة سلمان سالم الجهني(*)

المقدمــة:

لقد جاء القرآن الكريم مقوّماً للسلوك الإنساني في كثير من آياته، وقدّم منهجاً متكاملاً ليتمم مكارم الأخلاق، ويقوّم السلوكيات المعوجّة بتعديلها وتغييرها، والسلوكيات الإيجابية بتعزيزها؛ وبهذا يتّضح المنهج القرآني في توجيه السلوك الإنساني وتقويمه سواء أكان ذلك التقويم على المستوى الاجتماعي عامةً، أم على المستوى الأسري خاصة.

فالقرآن الكريم يعالج العديد من السلوكيات السلبية التي كثيراً ماتقع بين الزوجين، وتكدر صفو الحياة الزوجية، ومنها: النشوز والشقاق الذي يقع بين الزوجين؛ لأن الإسلام يسعى لجعل الحياة الزوجية سكناً ومودة وأمنا وسلامة؛ مبيناً أهمية الصلح والوفاق بين الزوجين.

ولأهمية توجيه السلوك وتقويمه بين الزوجين ولإيماني بأثر المنهج البلاغي في الكشف عن المعاني والإقناع بها، ولأهمية الكشف عما في الأساليب البليغة من أسرار ومزايا بلاغية، والتي يأتي في مقدمتها القرآن الكريم تناولتُ في هذه الدراسة بلاغة القرآن في توجيه سلوك

(*) أستاذ البلاغة المساعد بكلية المجتمع - جامعة تبوك.

الزوجين وتقويمه (النشوز أنموذجاً)؛ وذلك باعتماد الدراسة البلاغية التحليلية تطبيقاً على الآيات التي ورد فيها توجيه لهذا السلوك السلبي وتقويمه في موضعين من القرآن، إذ لم يرد تقويم لهذا السلوك إلا في موضعين من سورة النساء حيث تناول الموضع الأول حكم نشوز الزوجة وكيفية علاجه، أما الموضع الثاني فقد تحدّث عن حالة النشوز والإعراض حين يُخشى وقوعها من جهة الزوج.

واتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يدرس النّص القرآني من خلال سياقه ومفرداته وتراكيبه بدراسة دقة اللفظ وأهمية اختياره وتفضيله على غيره في السِّياق وبيان بلاغته في موضعه، ودراسة قوة التراكيب في الآية وبلاغتها فضلاً عن جودة النّظم وتفرده مع إبراز القضايا البلاغية في مواضعها.

وقسمت البحث إلى: مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة.

- **التمهيد، وفيه:**
  - أولاً: التّوجيه والتقويم والفرق بينهما.
  - ثانياً: مفهوم السلوك وأنواعه.
  - ثالثاً: مفهوم النشوز وعلاجه في القرآن.
  - رابعاً: منهج القرآن الكريم في توجيه السلوك الإنساني وتقويمه.
- **المبحث الأول: بلاغة القرآن في توجيه سلوك الزوجين وتقويمه في حالة نشوز الزوجة.**
- **المبحث الثاني: بلاغة القرآن في توجيه سلوك الزوجين وتقويمه في حالة نشوز الزوج.**
- **الخاتمة:** اشتملت أهم النتائج التي توصّلت إليها هذه الدراسة.

التمهيـد:

أولاً: التوجيه والتقويم والفرق بينهما:

التّوجيه في اللغة: الواو والجيم والهاء أصلٌ واحد يدلُّ على مقابلة لشيء، وهو مصدر وجّه يوجّه، يقال: وَجَّهت الشّيءَ: جعلتُه على جهة، ووَجَّهَهُ تَوجيهاً: أرسلهُ، وشَرَّفَهُ كأَوْجَهَهُ[1].

• والتّوجيه في الاصطلاح:

عرفّ علماء الاجتماع وعلماء النّفس التّوجيه بأنه:

«مجموعة الخدمات التي تهدف إلى مساعدة الفرد على فهم نفسه وفهم مشكلاته، واستغلال إمكاناته الذاتية، وإمكانات محيطه، لتحديد أهداف واقعية تتفق مع تلك الإمكانات، ويختار الطرق المحققة لها بحكمة وتعقل، فيتمّكن بذلك من حلَ مشكلاته حلاً علمياً يؤدي إلى تكيفه مع نفسه ومع مجتمعه؛ ليبلغ أقصى ما يمكن أن يبلغه من النمو والتكامل تسمح به قدراته»[2].

ونستنتج من خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي لكلمة (توجيه) أن هناك توافقاً وترابطاً بينهما؛ وذلك بتوجيه الأفراد وجهة معيّنة، وإرشادهم إلى الطريق الصحيح السوي، ويشمل هذا التّوجيه حيزاً واسعاً يتضمن كافة العلاقات الأسرية، منها: علاقات الأزواج بزوجاتهم.

• مفهوم التقويم:

التّقويم في اللغة: يدلّ أصل (القاف، والواو، والميم) على انتصاب وعزم، يقال: قوَّم الشيء تقويماً فهو قويمٌ، أي مستقيم، وقوَّمته تقويماً بمعنى: عدّلته فتعدّل، وسوَّيته بعد اعوجاجه[3]. وقيل: التّقويم أي الاستقامة، يقال: إذا انقاد الشيء واستمرت طريقته فقد استقام لوجهه، ورمح قَوِيم وقَوامٌ قَوِيمٌ أي مستقيم[4].

والتقويم بمفهومه الاصطلاحي: «هو عملية قياسية تشخيصية وقائية علاجيةهدفها الكشف عن مواطن الضعف والقوة بقصد تطوير عمليات التّعليم والتّعلّم»[5].

ونستنتج إذن أن هناك فرقاً بين توجيه السلوك وتقويم السلوك، فالتّوجيه يكون بقياده السلوك الإنساني عامة إلى الطريق الصحيح فهو يختّص بالسلوك الإيجابي، وقد يكون التّوجيه للسلوك قبل وقوعه لغرض الإرشاد، وذلك كما في قوله تعالى[6]: ﴿وَءَاتُواْ ٱلنِّسَآءَ صَدُقَٰتِهِنَّ نِحۡلَةٗۚ فَإِن طِبۡنَ لَكُمۡ عَن شَيۡءٖ مِّنۡهُ نَفۡسٗا فَكُلُوهُ هَنِيٓـٔٗا مَّرِيٓـٔٗا﴾.

في حين أن التقويم هو تعديل وتصحيح للسلوك السلبي أي السلوك غير السوي، فالتّقويم يختّص بالسلوك الخاطئ، ويكون التّقويم للسلوك بعد وقوعه لغرض الإصلاح، كما في قوله تعالى[7]: ﴿وَلَا تَقۡتُلُوٓاْ أَوۡلَٰدَكُمۡ خَشۡيَةَ إِمۡلَٰقٖۖ نَّحۡنُ نَرۡزُقُهُمۡ وَإِيَّاكُمۡۚ إِنَّ قَتۡلَهُمۡ كَانَ خِطۡـٔٗا كَبِيرٗا﴾.

ثانياً: مفهوم السّلوك وأنواعه:

• السلوك في اللغة والاصطلاح:

السلوك في اللغة: يدلُّ أصل (السِّين، واللام، والكاف) على نفوذِ شيءٍ في شيءٍ، يقال: سلكتُ الطَّريقَ أَسلكه، وسَلكتُ الشيءَ في الشيءِ، بمعنًى؛ أنفذْته[8].

أما السَّلوك في الاصطلاح: فهو «أي نشاط يصدر عن الإنسان سواء كان أفعالاً يمكن ملاحظتها وقياسها كالنشاطات الفسيولوجية والحركية، أو نشاطات تتم على نحو غير ملحوظ كالتّفكير والتّذكر والتّخييل وغيرها»[9].

• أنواع السلوك:

للسلوك أنواع مختلفة متعددة منها[10]:

السلوك الفطري – السلوك المكتسب – السلوك الفردي – السلوك الجماعي – السلوك الظاهر – السلوك الباطن – السلوك الهادف – السلوك غير الهادف.

ثالثاً: مفهوم النشوز وعلاجه في القرآن الكريم:

النشوز في اللغة: النشز المتن المرتفع من الأرض، والجمع: أنشاز ونشوز والنشوز: هو المكان المرتفع، ونَشز الرجل يَنْشُزُ ويَنْشِزُ نشزاً: ارتفع في المكان، ونَشَزت المرأة تَنْشُز وتَنْشِزُ نُشوزاً: استعصت على بعلها وأبغضته، ونَشَزَ عليها بعلها: إذا ضربها وجفاها، والنشز: الغليظ الشديد[11].

النشوز في الاصطلاح: وردت عدة تعاريف للمعنى الاصطلاحي للنشوز، ومنها:

قيل: «هو الخروج عن الطاعة»[12]، وذكر القرطبي في تفسيره: «المرأة الناشز هي: الكارهة لزوجها، السيئة العشرة»[13].

وقال ابن كثير في تفسره: «المرأة الناشز: هي المرأة المرتفعة على زوجها، التاركة لأمره، المعرضة عنه، المبغضة له»[14].

وفسره الطبري بقول «قوله: نشوزهن، فإنه يعني: استعلاؤهنَّ على أزواجهن، وارتفاعهن عن فرشهم، بالمعصية منهن، والخلاف عليهم فيما لزمهم من طاعتهم فيه، بغضا منهن وإعراضا عنهم»[15].

هكذا يمكن أن نعرف النشوز بأنه: عصيان المرأة زوجها فيما يجب له عليها من حقوق بغير عذر، وسمي خروج أحد الزوجين عن طاعة الآخر نشوزاً؛ لأنه بمعصيته تعالى ارتفع عما أمره الله به، وخرج عنه..

وبذلك يمكن ملاحظة الصلة الوثيقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فالمعنيان يلتقيان في صفات أساسية، وهي الترفع والتعالي والغلظة، ومخالفة طبائع الأشياء.

والقرآن الكريم عندما استخدم لفظ النشوز أراد أن يرسم صورة حسية للتعبير عن حالة نفسية، فالناشز تبرز وتستعلي بالعصيان والتمرد[16].

• **مراحل علاج نشوز الزوجة في القرآن:**

1 - **الوعظ**: ويتحقق بتذكيرها بالله عز وجل، وذكر ما ورد من حقوق الزوج على المرأة في الأخبار عن النبي صلى الله عليه وسلم وآله وأبنائه الأطهار.

2 - **الهجر**: وهوالهجر في المضجع وفيه أقوال منها: الصد والإعراض والقطيعة، وقيل: أن يحول ظهره إليها في المضجع، أو يعتزل فراشها إلى فراش آخر.

3 - **الضرب**: وضابطه أن يكون ضربا غير مبرح للتأديب لا يوجب ضرر في البدن[17].

رابعاً: منهج القرآن الكريم في توجيه السّلوك وتقويمه:

القرآن الكريم هو دستور النّفس الإنسانية، ومنهج توجيهها وتربيتها وسبيل استقامتها، وطريق نقائها وخير علاج لبلاياها، ولا تخلو آية واحدة في كتاب الله من توجيه تربوي أو نفسي، وهذا ما يميّز القرآن عن سائر الكتب السماوية، فالقرآن الكريم كان ومازال حريصاً على تربية النفس الإنسانية بما يُصلح شأنها، ويحفظها من الزلل، فتكون سعادة الإنسان في نفسه.

ومنهج القرآن في توجيه سلوك الإنسان وتقويمه منهج متميّز في وسائله ملفت للنظر يدعو إلى التأمل والتفكير، وهذه الوسائل التي اتبعها القرآن في توجيه وتقويم السلوك الإنساني هي آية في السمو والإعجاز، وهي وسائل تتفق مع ما وصل إليه أرقى الفكر التربوي قديماً

وحديثاً، ومن هذه الوسائل: القدوة الصالحة، الموعظة الحسنة، العقاب، الثواب، القصص، النهي المباشر وغيرها[18].

وبذلك يمكن القول: إن المنهج القرآني سلك في توجيهه للسلوك الإنساني وتقويمه جملة من الأساليب المتنوعة الشاملة المتوازنة التي تلامس كافة مناحي الحياة ومتطلبات النفوس البشرية ونزعاتها، وبالتالي جاءت هذه الأساليب وافية بحاجات النفوس ورغباتها المختلفة مما جعلها تستجيب لها وتتجاوب معها، فآتت هذه التوجيهات ثمارها وتأثيرها على سلوك الإنسان كلما أقبل على كتاب الله قارئاً متدبراً له.

والحقيقة أننا بحاجة كبيرة إلى عرض منهج القرآن في توجيه السلوك وتقويمه، وتربية النّفس على الفضيلة، وتطبيق هذا المنهج الرباني الفريد في حياتنا لنرتقي بسلوكيات مجتمعنا وأخلاقياته.

• المبحث الأول: بلاغة القرآن في توجيه سلوك الزوجين وتقويمه في حالة نشوز الزوجة:

حرصاً على بقاء الأسرة باعتبارها المؤسسة التي يتحقق في إطارها الخير لكل من الزوجين، تأتي الآيات الكريمات لتحدد المسئوليات المنوطة بكل طرف فيها، وتضع القواعد لحل ما يطرأ من مشاكل في حياتهما واصلاح ما قد ينشأ بينهما من نفور ونشوز وتضع لذلك خطة حكيمة تتدرج في مراحل مختلفة. قال تعالى[19]: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَبِمَآ أَنفَقُوا۟ مِنْ أَمْوَٰلِهِمْ ۚ فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ ۚ وَٱلَّٰتِى تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَٱهْجُرُوهُنَّ فِى ٱلْمَضَاجِعِ وَٱضْرِبُوهُنَّ ۖ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا۟ عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا﴾.

تتحدّث الآية الكريمة عن ولاية وقوامة الرجال على النساء في المسؤولية والتوجيه، فهم القائمون عليهنَّ بالأمر والنهي والإنفاق

والحفظ والرعاية والتأديب، وبذلك على الزوجة أن تطيعه فيما يأمرها، وأن تحفظه في غيبته في نفسها وماله، ومتى ما ظهر منها علامات النشوز والعصيان وجّه السِّياق الزوج للسلوك الذي يتعبه معها لتأديبها وتوجيهها، فجاء هذا التأديب في مراحل يبدأ معها بالموعظة وتذكيرها بعقاب الله لها في عصيانه، ثمّ هجرها في الفراش، فإن لم ترتدع بالموعظة والهجر يلجأ للمرحلة الأخيرة وهي الضرب غير المبرح بنية الإصلاح لا الإذلال، فإن أطعنهم بعد ذلك فلا طريق لهم عليهنَّ[20].

ويواصل السَّياق الكريم توجيهاته في هذه السورة للسلوك وتشريعاته في تنظيم مؤسسة الأسرة وضبط أمورها، وبيان الإجراءات التي تتخذ لضبط أمور هذه المؤسسة والحفاظ عليها، فجعل القوامة للرجل في هذه المؤسسة العظيمة لما فضلهم الله عليهنَّ من القوة على مشاق الحياة، وبيّن للأزواج كيفية التعامل مع النساء حال نشوزهنَّ، وجاء ذلك في مراحل لضمان سلامة بناء الأسرة، وفي الآية التالية يستكمل السِّياق الحماية الوقائية لبنيان الأسرة من التصدع في حال الشقاق، وبيِّن لهم السلوك الصحيح الذي ينبغي اتباعه[21] وبذلك يتضح لنا تسلسل سياق الآية الكريمة مع السياق العام للسورة وترابطه.

وعند الوقوف على بلاغة النظم الكريم في تقويمه لهذا السلوك السلبي نجد أن السِّياق الكريم بدأ بأصل تشريعي تتفرع عنه الأحكام التي في الآيات بعده بقوله تعالى: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ﴾ فهي كالمقدمة للحكم بتقديم دليله اهتماماً بهذا الدليل، إذ يقع فيه سوء تأويل أو وقع بالفعل[22].

والتعريف في ﴿ٱلرِّجَالُ﴾ و﴿ٱلنِّسَآءِ﴾ للجنس على استغراقه، فالآية لا تقصد إلى أشخاص معينين بل إلى عموم جنسي الرجال والنساء[23].

وقوَّم: من القيام نقيض الجلوس، قام يَقُومُ قَوْماً وقِياماً وقَوْمة وقامةً، والقيام العزم ومنه المحافظة والإصلاح، ومنه الثبوت فقام عنده الحق أي ثبت ولم يبرح، وأقام الشيء أدامه، والقَوامُ: العدل[24].

وقوله: ﴿قَوَّٰمُونَ﴾ جمع قوّام صيغة مبالغة على وزن (فَعَّال) للمبالغة في القيام بالأمر، وهي من القيام على الشيء والاستبداد بالنظر فيه وحفظه بالاجتهاد، فقيام الرجال على النساء هو على هذا الحدّ، وجاء الإسناد على بناء الجملة الاسمية للدلالة على ثبوت واستمرار ودوام هذه الصفات لهم، كما أن التّعبير عنها بصيغة المبالغة كان للإيذان بعراقتهم في الاتصاف بالقوامة ورسوخها فيهم[25].

وفي قوله تعالى: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ﴾ استعارة تمثيلية[26] أي: يقومون عليهنَّ آمرين ناهين كما يقوم الولاة على الرعايا، لأن شأن من يهتم بأمر أن يقوم لقضائه، حيث شبهت هيئة الحريص المهتم بأمر نسائه بهيئة القائم لقضاء أمر يهمه بجامع الاهتمام والحرص في كلٍّ، فأطلق الاهتمام على القيام بعلاقة اللزوم[27].

وآثر النَّظم القرآني التعبير في قوله تعالى: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ﴾ بصيغة الخبر المستعمل نيابة عن الأمر كعادة التعبير القرآني في الأحكام الشرعية؛ وذلك للدلالة على امتثال المجتمع المسلم لأوامر الله، وحمل المخاطب على المطلوب منه.

ثمّ بيّن السِّياق الكريم السبب في قوامة الرجل على المرأة وذلك في قوله: ﴿بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ﴾ فالباء سببية متعلقة بـ﴿قَوَّٰمُونَ﴾ أو بمحذوف وقع حالاً من ضميره، و(ما) مصدرية، أي: بسبب تفضيل الله، والضمير في ﴿بَعْضَهُمْ﴾ للرجال، و﴿بَعْضَهُمْ﴾ يراد به النساء[28].

وعدل التّعبير القرآني عن الإضمار بدلاً من الإظهار في قوله: ﴿بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ﴾ فلم يقل: بما فضلهم الله عليهنَّ، وذلك

للإشعار بغاية ظهور الأمر وعدم الحاجة إلى التصريح بالمفضل والمفضل عليه، وقيل: الإبهام للإشعار إلى أن بعض النساء أفضل من كثير من الرجال[29]، ويؤيد ذلك قول أبي حيان «وعدل عن الضميرين، فلم يأت (بما فضل الله عليهن) لما في ذكر بعض من الابهام الذي يقتضي عموم الضمير، فربّ أنثى فَضَلَتْ ذكراً»[30].

وعبَّر السِّياق الكريم بقوله: ﴿فَضَّلَ﴾ دون غيره مثل: ميِّز، لأن الفضل هو الدرجة الرفيعة والزيادة في الشيء، أما التميز فيكون بفصل الشيئين[31] عن بعضهما دون تغليب أحدهما على الآخر، لذا كان لفظ الفضل أدق في السِّياق وأبلغ في التعبير عن المعنى المراد.

ويستمر السِّياق في تفصيل أسباب القوامة للرجال بقوله: ﴿وَبِمَآ أَنفَقُواْ مِنْ أَمْوَٰلِهِمْۚ﴾ وهي عطف على ما قبله، والباء متعلقة بما تعلقت به الأولى في ﴿بِمَا فَضَّلَ﴾، و(ما) مصدرية أو موصولة وعائدها محذوف، و﴿مِنْ﴾ تبعيضية أو ابتدائية متعلقة بـ ﴿أَنفَقُواْ﴾ أو بمحذوف وقع حالاً من العائد المحذوف أي: بسبب إنفاقهم من أموالهم وأريد به المنفق من أموالهم من المهر والنفقة[32].

وعبّر السِّياق القرآني بصيغة الماضي في قوله: ﴿أَنفَقُواْ﴾ للإشارة بأن أمر إنفاق الرجال على النساء قد تقرر في المجتمعات الإنسانية منذ القدم، فالرجال هم العائلون المنفقون على النساء، فضلاً عما في إضافة الأموال إلى ضمير الرجال في قوله تعالى: ﴿أَمْوَٰلِهِمْۚ﴾ من اختصاصهم بالإنفاق عليهنّ، فالإنفاق وتدبير المعاش من شأن الرجال[33].

وبعد أن بيّن السِّياق الكريم في صدر الآية ما فضل الله به الرجال على النساء شرع في تفصيل أحوالهنَّ، وبيان السلوك الصحيح الذي ينبغي اتباعه معهنّ بحسب اختلاف أحوالهن بقوله تعالى: ﴿فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ﴾ فالفاء الفصيحة في صدر

الجملة تؤدي دورها في بيان ارتباط الجمل الكريمة بعضها ببعض، وتفصح عن شرط مقدر تقديره: إذا كان الرجال قوامين على النساء، فمن الواجب بيان أحوال النساء في معاشرتهنَّ لأزواجهنَّ[34].

فالنساء في معاشرتهنَّ لأزواجهنَّ على صنفين: الصالحات والناشزات، فالصنف الأول: هنّ الصالحات وشرع في بيان صفاتهنَّ بقوله: ﴿فَٱلصَّـٰلِحَـٰتُ قَـٰنِتَـٰتٌ حَـٰفِظَـٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ﴾ فالصالحات هنّ المحسنات لأزواجهنّ، لأنهن إذا أحسن لأزواجهن فقد صلح حالهن معهم[35].

ودخول (أل) في الجمع قوله ﴿فَٱلصَّـٰلِحَـٰتُ﴾ يفيد الاستغراق الذي يقتضي أن كل امرأة تكون صالحة لابدّ أن تكون قانتة مطيعة[36].

ومن صفاتهن ﴿قَـٰنِتَـٰتٌ﴾ والقنوت: لزوم الطاعة مع الخضوع[37]، وهو عام يشمل طاعة الله وطاعة الأزواج، أي: المطيعات لأزواجهن، و﴿حَـٰفِظَـٰتٌ لِّلْغَيْبِ﴾ يحفظن ما غاب عنه الأزواج وما يجب لهنّ من صيانة أنفسهن لهم[38].

و(أل) في قوله: ﴿لِّلْغَيْبِ﴾ للجنس وهي تغني عن الضمير، فلم يقل السِّياق حافظات أزواجهن في غيبتهم وإنما ﴿حَـٰفِظَـٰتٌ لِّلْغَيْبِ﴾ لما تفيده من الشمول والعموم، كقوله تعالى[39]: ﴿وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ أي رأسي[40].

وعلق السِّياق الكريم الغيب بالحفظ في قوله: ﴿حَـٰفِظَـٰتٌ لِّلْغَيْبِ﴾ على سبيل المجاز العقلي علاقته محلية؛ لأن الغيب محل للأسرار، والغيب في معنى المفعول، فجعل مفعولاً للحفظ على سبيل التوسع؛ لأنه في الحقيقة ظرف للحفظ، فأقيم مقام المفعول ليشمل كل ما هو مظنة للحفظ في كل ما من شأنه أن يحرسه الزوج الحاضر من أحوال امرأته في عرضه وماله، فحصل من إنابة الظرف للمفعول إيجاز بديع[41].

وعند تأمل النّظم الكريم نجد أن السياق الكريم قدم في ترتيب الصفات قضاء حقّ الله على قضاء حق الزوج، وذلك لأفضلية وأولوية حق الله على حقّ الزوج، كما وصف في هذا الترتيب حالها عن حضور الزواج بأنها قانتة صالحة، أما في غيبته فهي حافظة للغيب، فتحفظه في نفسها وماله. وهذا يعدُّ من جمال وسمو النظم الكريم.

وقوله: ﴿بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ﴾ والباء هنا للملابسة أي حفظاً ملابساً لما حفظ الله تعالى ومعنى الملابسة أنهن يحفظن أزواجهن حفظاً مطابقاً لأمر الله تعالى، و(ما) مصدرية أي: بحفظه تعالى إياهن بالأمر بحفظ الغيب والحث عليه بالوعد والوعيد والتوفيق له، وإما موصولة أي: بالذي حفظه الله لهنَّ عليهم من المهر والنفقة والقيام بحفظهنَّ والذّب عنهنَّ[42].

ويلاحظ ربط السِّياق الكريم لحفظ الغيب بحفظ الله؛ وذلك لأن حفظ الله هو السبب والدافع الرئيس لحفظ الغيب.

وبعد أن ذكر السِّياق الكريم الصالحات ذكر بعده غير الصالحات وبيّن السلوك الصحيح للتعامل معهنّ، وذلك لاستيفاء أحوال النساء في المجتمع المسلم مع تغليب صفة الصلاح فيهن وجعل صورة النشوز محدودة معالجة، فقال تعالى: ﴿وَٱلَّٰتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَٱهۡجُرُوهُنَّ فِي ٱلۡمَضَاجِعِ وَٱضۡرِبُوهُنَّ﴾ وهنا يأتي التَّوجيه القرآني بتدارك النشوز قبل استفحاله، وذلك من خلال التعبير بالخوف.

والخوف: توقع مكروه عن إمارة مظنونة أو معلومة، وجاء السياق بجملة: ﴿تَخَافُونَ﴾ بدلاً من تخشون؛ لأن الخوف يتعلق بالمكروه وبترك مكروه، والخشية تتعلق بمنزلة المكروه، فلا يسمى الخوف من نفس المكروه خشية[43].

وقيل: إن الخوف في الآية الكريمة يحمل معنى التوقع، وذهب بعضهم إلى أن الخوف هنا بمعنى اليقين والعلم، وذهب آخرون إلى أن الخوف بمعنى الظن[44].

والأرجح أن الخوف في الآية بمعنى العلم واليقين، وذلك لما يترتب عليه من أمر تأديبهنَّ وعقابهنَّ فهو لا يحتمل التوقع أو الظن.

وجاء التعبير القرآني بجملة: ﴿نُشُوزَهُنَّ﴾ دون غيرها مثل إعراضهنَّ، لأن نشوزهنَّ تعني معصيتهنَّ وتعاليهنَّ عما أوجبه الله عليهنَّ من طاعة الأزواج[45]، والإعراض عن الأمر أخف من معصيته والخروج عنه، فالنشوز أحق بالعقوبة المترتبة عليه. فكان أبلغ وأدق في السياق.

وفي هذا التعبير لطيفة بيانية لها دورها في تحديد معالم الحياة الزوجية في ظلال القرآن الكريم، وذلك في عدم إسناد النشوز إلى النساء إسناداً يدلّ على أن من شأنه أن يقع منهن فعلاً، فلم يأتِ: التعبير القرآني واللاتي نشزن أو والناشزات بل عبّر عن ذلك بعبارة تشعر بأن من شأنه ألا يقع منهن؛ لأنه خروج عما تقتضيه الفطرة، ويطيب به العيش، وفي ذلك تنبيه لطيف إلى مكانة المرأة، وما هو الأولى من شأنها، وإلى ما يجب على الرجل من حسن السياسة معها والتلطّفُ في معاملها[46].

ولما كان النشوز من السلوكيات السلبية التي ينبغي معالجتها للحفاظ على كيان الأسرة، شرع القرآن الكريم علاجه في عدة مراحل بقوله: ﴿فَعِظُوهُنَّ وَٱهْجُرُوهُنَّ فِي ٱلْمَضَاجِعِ﴾ ولعل أولى خطوات هذا العلاج هي الوعظ قوله: ﴿فَعِظُوهُنَّ﴾ وهو أمر خرج إلى معنى الإرشاد[47]، والتوجيه للسلوك الصحيح في هذه المواقف.

ووَعَظَهُ يَعِظُهُ وَعْظاً وعِظَةً ومَوْعِظَةً أي: ذكَّرهُ ما يُلَيِّنُ قَلْبَهُ من الثوابِ والعِقابِ فاتَّعَظَ، الوعظ: هو التذكير بالخير فيما يرق له القلب، وقيل: هو التذكير بالله والترغيب فيما عنده من الثواب، والتخويف من عقابه[48].

وبدأ السِّياق بالوعظ في علاج هذا السلوك السلبي؛ لأنها من أنجح الوسائل في الردع والزجر عن هذا السلوك، ورد المرأة الناشز إلى

صوابها، فالتذكير بالله تعالى وعقابه له تأثيره على النفس خاصة وإن كانت المرأة ممن يتقي الله ويتدبر عاقبة الأمور.

فإن لم ترتدع الزوجة بالوعظ تأتي الخطوة الثانية في العلاج وهي الهجر بقوله: ﴿وَٱهۡجُرُوهُنَّ فِي ٱلۡمَضَاجِعِ﴾ وهو أمر خرج إلى معنى الإباحة. أي: إباحة هجرهنّ في المضاجع لتأديبهنَّ.

والهجر في اللغة: ضد الوصل، هَجَره يَهْجُرُه هَجْراً وهِجْراناً، والهجر: هو التباعد والتجافي، وهجر الرجل هجراً إذا تباعد ونأى، والتَّهاجُرُ: التقاطع[49].

وجاء الهجر في الآية مقيداً بقيد ﴿فِي ٱلۡمَضَاجِعِ﴾ فظهر بذلك أنه ليس هجراً على إطلاقه، فلا يكون هجراً ظاهراً في غير مكان خلوة الزوجين، فلا يكون هجراً أمام الأطفال يورث في أنفسهم شراً وفساداً، ولا هجراً أمام غريب يذل الزوجة أو يستثير كرامتها فتزداد نشوزاً، فالمقصود هنا التأديب وعلاج النشوز لا إذلال الزوجة وإفساد الأطفال[50].

وفي قوله تعالى: ﴿وَٱهۡجُرُوهُنَّ فِي ٱلۡمَضَاجِعِ﴾ كناية عن الجماع[51]، إذ كنى بالهجر في المضاجع عن مجامعتهنَّ ومباشرتهنَّ، وهي كناية لطيفة من الكنايات التي تتعلَّق بالحياة الزوجية.

وجاء التّعبير القرآني الكريم بجملة: ﴿وَٱهۡجُرُوهُنَّ﴾ بدلاً من وقاطعوهنَّ مثلاً أي: فقاطعوهنَّ في المضاجع ؛ لأن القطع يكون ظاهراً وخافياً[52]، وقد يكون قطعاً بالكلية، أما الهجر فهو البعد والتجافي لفترة محدودة لغرض الردع و التأديب لذلك كان الهجر أدق في السِّياق وأبلغ في التعبير عن المعنى المراد.

فإن لم ترتدع بالهجر فعلى الزوج أن ينتقل إلى المرحلة الثالثة من مراحل العلاج والتأديب لهذا السلوك وهي الضرب بقوله: ﴿وَٱضۡرِبُوهُنَّۖ﴾ وهو أمر خرج لمعنى الإباحة، أي إباحة ضربهن في حالة النشوز.

فذكر سيد قطب أن من شروط هذا الضرب أن يكون ضرباً غير مبرح مصحوباً بعاطفة المؤدِّب المربِّي، فيمنع أن يكون هذا الضرب للتعذيب والتشفي، ويمنع أن يكون إهانة للإذلال والتحقير[53].

فإن استجابت المرأة للخطوات السابقة من العلاج: الوعظ، والهجر في المضاجع، والضرب وتركت هذا السلوك وعادت إلى طاعة زوجها فلا ينبغي للزوج أن يتمادى فيما يفعل، حتى ولو كان بالتوبيخ، إذ لا مجال له بعد عودة الزوجة إلى صوابها فينهى السّياق عن الإسراف بقوله تعالى: ﴿فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا﴾.

وجاء السِّياق بـ (إن) دون غيرها من أدوات الشرط؛ لأن الطاعة الكاملة من الزوجة مظنة الشك، لذا جعل الله بهذه الأداة تصويراً دقيقاً لواقعهن، ولو استبدلت بـ (إذا) لكان أمر الطاعة صعب المسلك خصوصاً وأن من شيم الخير في الرجل الترفق بأهله.

وفي الآية طباق إيجاب بين النشوز وبين الطاعة المشار إليها في قوله تعالى: ﴿فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ﴾.

والبغي: طلبُ تجَاوُزِ الاقتصاد فيما يُتَحَرَّى؛ تجاوزه أو لم يتجاوزه، يقال: بَغَيتَ الشَّيء: إذا طَلَبتَ أكثر ما يَجبُ[54] والمراد: أي لا تطلبوا عليهنَّ الضرب والهجران طريقاً على سبيل التعنت والإيذاء[55].

وجاء التعبير القرآني الكريم بقوله: ﴿فَلَا تَبْغُوا﴾ دون غيرها مثل: فلا تظلموا؛ لأن الظلم وضع الشيء في غير موضعه المختص به إما بنقصان أو بزيادة، ويكون في البعض والكل، أما البغي فهو شدة الطلب لما ليس بحق بالتغليب[56]. فكان البغي أبلغ في التعبير عن المعنى المراد في الآية.

وقوله تعالى: ﴿سَبِيلًا﴾ أي طريقاً لإيذائهنَّ. فالسبيل في حقيقته يطلق على الطريق، وسمي بذلك لامتداده، وهو أصل يدلّ على إرسال شيء

من علو إلى أسفل وعلى امتداده وأُطلق السبيل هنا مجازاً على التسبب والتوسل والتذرع لأخذ الحق، فهو مجاز مرسل علاقته سببية[57].

وجاءت لفظة ﴿سَبِيلًا﴾ في السِّياق نكرة في سياق النفي، وهي بذلك تعم النهي عن الأذى سواء أكان بالفعل أم بالقول أو غيره[58].

وجاء التعبير القرآني بقوله: ﴿سَبِيلًا﴾ بدلاً من طريقاً؛ لأن السبيل أغلب وقوعه في الخير، ويراد بالطريق الخير إلا إذا كان مقترناً بوصف أو إضافة تخلصه لذلك[59]، لذا كان لفظ السبيل أدق في السّياق من غيره.

ولما كان في تأديب النساء بما أمر الله - عزَّ وجلّ - به الأزواج إشعار بتعالي الزوج على زوجته ختم الله تعالى الآية بقوله: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا﴾ لتنبيه الزوج على أن المتصف بذلك حقيقة هو الله تعالى، وإنما أذن لكم بذلك على سبيل التأديب لهن لا البطش والتكبر عليهنَّ، وفي هذا وعظ عظيم للأزواج، وإنذار لهم بأن قدرة الله عليهم فوق قدرتهم على نسائهم، فالله - سبحانه - عليٌّ قاهر كبير قادر على إنصافهنَّ ورفع الظلم عنهنَّ[60].

والحقيقة أن قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا﴾ تذييل للتهديد[61]، فقارن بين قدرة الرجل الضعيف وسلطته على زوجته وقدرة الله القوي العظيم في خلقه، وأكد هذا التذييل بـ(إن) والجملة الاسمية.

وقدّم السِّياق الكريم اسم الله ﴿عَلِيًّا﴾ على ﴿كَبِيرًا﴾ من باب تقديم السبب على المسبب؛ لأن الله - عزَّ وجلَّ- كبير لعلوه على كل شيء، فهو العلي في كبره، الكبير في تعاليه سبحانه[62].

بيَّنت الآية الكريمة منهج القرآن الكريم في معالجة النشوز، وهو من السلوكيات السلبية التي تطرأ على أحد الزوجين، وتعمل على

تنغيص الحياة الزوجية، فوضع لها القرآن تقويماً مرحلياً لإزالته، وجاء العلاج بصيغة الأمر الذي خرج لعدة معانٍ بلاغية كان لها أثرها في الردع والزجر عن مثل هذه السلوكيات.

• المبحث الثاني: بلاغة القرآن في توجيه سلوك الزوجين وتقويمه في حالة نشوز الزوج:

ونظراً لخطورة هذا السلوك على الكيان الأسري فقد قوَّم القرآن الكريم هذا السلوك في موضع آخر من القرآن الكريم، وذلك في حال نشوز الزوج بقوله تعالى[63]: ﴿وَإِنِ ٱمۡرَأَةٌ خَافَتۡ مِنۢ بَعۡلِهَا نُشُوزًا أَوۡ إِعۡرَاضًا فَلَا جُنَاحَ عَلَيۡهِمَآ أَن يُصۡلِحَا بَيۡنَهُمَا صُلۡحًاۚ وَٱلصُّلۡحُ خَيۡرٌۗ وَأُحۡضِرَتِ ٱلۡأَنفُسُ ٱلشُّحَّۚ وَإِن تُحۡسِنُواْ وَتَتَّقُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرًا﴾.

بعد أن تحدّث السِّياق في الموضع السابق عن حكم نشوز الزوجة وكيفية علاجه، استمر في تقويمه لهذا السلوك السلبي، فتحدّثت هذه الآية الكريمة عن حالة النشوز والإعراض حين يُخشى وقوعها من جهة الزوج، فإن خشيت المرأة نشوز زوجها وإعراضه عنها مما يؤدي إلى الطلاق، فلا حرج عليها أن تتنازل عن بعض حقوقها المالية والزوجية كالنفقة والكسوة والمبيت وغيرها، ولا حرج عليه أن يقبل منها ذلك، ثمّ تبيّن الآية أن الصلح خير لهم من الشقاق والجفوة والنشوز والطلاق، ونبَّهت كذلك عن سمة من سمات الإنسان تعدّ من الطبائع المتأصلة في النفس الإنسانية وهي البخل، فقد تشح الزوجة ببذل نصيبها في النفقة والمبيت، والزوج يشح بما يجب عليه من النفقة وحسن العشرة والقسمة بالعدل، لذلك يذكرهم السِّياق بوجوب الإحسان وتقوى الله؛ لأنه - سبحانه - هو الخبير بأعمالهم[64].

وبعد أن بيّنت الآية السابقة [65] أحكام النساء والإفتاء في أمورهنّ، وبيان الحكم عند اختلال العشرة بين الزوجين، وقد بيّن السِّياق قبلها

حكم نشوز المرأة، وطرق علاجه وقوّم بعض السلوكيات السلبية الصادرة منها، جاءت هذه الآية الكريمة لتبيِّن الحكم في نشوز الرجل مما يهدد أمن المرأة وكيان الأسرة وكيفية علاجه، ثم يعود السّياق في الآيات التالية للحديث عن أحكام النساء واستكمال سلسلة التوجيهات القرآنية للسلوك الصحيح المتبع معهنّ.

وبالوقف عند بلاغة النظم الكريم يلاحظ بدء الآية الكريمة بجملة شرطية: ﴿وَإِنِ ٱمۡرَأَةٌ خَافَتۡ مِنۢ بَعۡلِهَا﴾ واختار النّظم القرآني الكريم التّعبير بأداة الشرط (إن) دون غيرها، لأنها تدخل على الأمر غير المحقق وقوعه، أو الأمر الذي لا ينبغي وقوعه، واستعمالها في هذا المقام فيه توجيه قرآني إلى الزوجين بأن هذا السلوك السلبي وهو النشوز والإعراض بينهما مما لا ينبغي أن يحدث ومما يجب تلافيه واجتنابه.

ومما يساند أداة الشرط في هذه الدلالة التّعبير عن الزوجين بلفظ ﴿ٱمۡرَأَةٌ﴾ و﴿بَعۡلِهَا﴾، ولم يأتِ التّعبير القرآني بلفظ: الزوج، والزوجة؛ لأن جانب الزوجية هنا ليس على الوجه الأكمل بسبب هذا السلوك السلبي الذي يهدد كيان الأسرة لذا فهما: بعل وامرأة لا زوجان[(66)] وهذ مما يدلّ على بلاغة النظم القرآني ودقته في اختيار ألفاظه ومناسبتها للسياق.

كما جاء التّعبير القرآني عن فعلي الشرط وجوابه بصيغة الماضي، والأصل أن يكونا مضارعين[(67)]، ولكن كان التعبير بصيغة الماضي في فعل الشرط وجوابه لغرض بلاغي وهو التنبيه على تحقق الوقوع.

ثم يأتي التوجيه القرآني نحو هذا السلوك وذلك بالتعبير بـ (الخوف) الذي هو بمعنى التوقع والظن هنا، فالقرآن الكريم يدعو إلى علاج هذا السلوك عند بداية ظهور علاماته، وقبل وقوعه واستفحاله[(68)]، لأن علاج السلوك بعد وقوعه قلَّ ما يجدي مما يؤدي إلى تفكك وانهيار الحياة الزوجية والأسرية.

والبعل: هو الزوج، وجمعه: بعولة نحو فحل وفحولة، والبعل يطلق على المرتفع من الأرض، أي الأرض المستعلية، وسمي به كل مستعلٍ على غيره فسمى العرب معبودهم الذي يتقربون به إلى الله بعلاً، ولما تًصور من الرجل الاستعلاء على المرأة بسبب قوامته عليها سمي بعلاً(69).

ومن هذه الدلالات اللغوية يتضح لنا سرّ اختيار النظم القرآني في التعبير عن الزوج في هذا المقام بالبعل، لأنه في حالة نشوزه على زوجته يكون في موضع استعلاء وإعراض عنها، فضلاً عما يدلّ عليه لفظ النشوز من البعد والتجافي، أي: يتجافى عنها بأن يمنعها نفقته ومودته، ولفظ الإعراض من التولي والانصراف عنها أي: يقل محادثتها ومؤانستها(70)، وهذا يعدُ من دقة النظم القرآني وبلاغته في اختيار ألفاظه.

وقوله: ﴿فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَآ أَن يُصْلِحَا بَيْنَهُمَا صُلْحًاۚ﴾ جواب الشرط حيث رتب رفع الجناح على الخوف، وظهور علامات النشوز والإعراض، فأبيح الصلح مع الخوف، إذ في الصلح بقاء المودة والألفة بين الزوجين، ومن أنواع الصلح أن تهب له شيئاً من المهر أو النفقة والمبيت وغير ذلك من حقوقها(71).

وقوله تعالى: ﴿فَلَا جُنَاحَ﴾(72) معناه رفع الإثم، وهي صيغة من صيغ الإباحة، وهي إذن للزوجين في صلح يقع بينهما، فالإباحة لا تذكر إلا حيث يظن المنع، ففي قوله ﴿جُنَاحَ﴾ استعارة حيث شبهت هيئة من ترك الصلح واستمر على النشوز والإعراض بهيئة من ترك الصلح عن عمد لظنه أن في الصلح جناحاً(73) على سبيل الاستعارة التمثيلية والغرض منها لفت الانتباه إلى أهمية الصلح بين الزوجين والمبادرة إليه.

ومن هنا تتضح بلاغة النظم في التعبير بقوله: ﴿فَلَا جُنَاحَ﴾ بدلاً من لا مانع؛ لأن الجناح هو الميل عن طريق الحق(74)، فكأن من ينشز

من زوجته يكون مائلاً منحرفاً عن الحق وعما عليه الأعراف والعادات، فالأغلب هو نشوز المرأة.

والصلح: يختص بإزالة النِّفَار بين الناس، يقال: اصطلحوا وتَصَالحوا، فالمراد بالصلح هنا إصلاح ذات البين، والأمر بأسباب الصلح بين الزوجين من الإغضاء عن الهفوات والزلات، ومقابلة الغلظة باللين(75).

وجاء التعبير القرآني الكريم بقوله تعالى: ﴿صُلْحًاۚ﴾ دون غيرها مثل صفحا؛ لأن الصفح هو التجاوز عن الذنب، وترك مؤاخذة المذنب بالذنب(76)، أما الصلح فهو إزالة ما بينهم وإصلاحه والتجاوز عنه فكان الصلح أشمل وأوسع في التعبير عن المعنى المراد.

ونفي الجناح والإثم عنهما لنفي ما قد يتوهمه بعضهم من أن مايؤخذ في حالة الصلح بين الزوجين من مال وغيره هو من قبيل الرشوة المحرمة للمعطي والآخذ(77).

وجاء التوجيه القرآني هنا للزوجين عند ظهور علامات هذا السلوك السلبي بالصلح وإزالة الشقاق والنفور بينهما، فالحياة الزوجية تقوم على المصالحة والود والتفاهم بين الزوجين، أما الإعراض والنشوز بينهما فهي حالة طارئة ينبغي تجاوزها لتعود للحياة الزوجية أمنها واستقرارها.

وجاء التعبير عن الصلح بصيغة الفعل بقوله: ﴿يُصۡلِحَا﴾ للدلالة على التجدد والاستمرار، وذلك لتجديد الصلح واستمراره مع استمرار الإعراض والنشوز ففي ظروف الحياة تتجدد الخلافات ويتبع ذلك تجديد الصلح.

تحثّ الآية الكريمة على الصلح وتحضّ عليه، وذلك بتوكيد أمر الصلح ومن خلال التعبير بالمفعول المطلق ﴿صُلْحًاۚ﴾ فأمر الصلح

بين الزوجين لا يحتمل التواني والتسويف بل ينبغي المسارعة إليه لما فيه من خير ومصلحة للحياة الأسرية(78).

ويأتي الظرف ﴿بَيْنَهُمَا﴾ الذي توسط بين الفعل ﴿يُصْلِحَا﴾ والمفعول المطلق ﴿صُلْحًا﴾ ليشارك في رسم صورة مشرقة من معالم الحياة الزوجية وسموها، وهي التنبيه والتذكير على أنه لا ينبغي أن يطلع الناس على ما بين الزوجين بل ينبغي عليهما أن يسترانه، وفي تقديم السّياق الكريم للظرف ﴿بَيْنَهُمَا﴾ على المصدر ﴿صُلْحًا﴾ توجيه وإرشاد إلى أن كتمان الزوجين ما يجري بينهما عن الناس أمر لا يقل أهمية عن الصلح(79).

وبعد هذه التوجيهات القرآنية المتتابعة يأتي قوله تعالى: ﴿وَالصُّلْحُ خَيْرٌ﴾ جملة اعتراضية للتنبيه على أهمية ما قبلها، واللام: أما أن تكون للعهد فيكون الصلح خير من النشوز والإعراض والفرقة، وعليه ف ﴿خَيْرٌ﴾ أفعل التفضيل، والمفضل عليه محذوف لدلالة ما قبله عليه، وإما أن تكون للجنس، فيكون المراد الإشارة إلى الصلح الحقيقي الذي تسكن إليه النفوس ويزول به الخلاف مما يؤدي إلى استمرار الحياة الزوجية واستقرارها، وعليه ف ﴿خَيْرٌ﴾ غير مراد بها التفضيل، وإنما تكون مصدراً، والمعنى: الصلح خير من الخيور كما أن الخصومة شر من الشرور(80) وكل تلك الدلالات يتسع لها التعبير القرآني.

والأرجح أن تكون اللام للجنس و﴿خَيْرٌ﴾ ليس المراد بها التفضيل؛ لأن النشوز والفرقة والإعراض والخصومة أي خير فيها حتى يكون بينها وبين الصلح مجال للمفاضلة؟!.

ومما يدلّ على شدة الترغيب في هذا الصلح تأكيده بعدة مؤكدات، ومنها(81):

1 - المصدر المؤكد لفعله قوله ﴿صُلْحًا﴾ في قوله تعالى: ﴿أَن يُصْلِحَا بَيْنَهُمَا صُلْحًا﴾.

2 - الإظهار في موضع الإضمار: فالصلح سبق الحديث عنه، والمقام يقتضي الإضمار بأن يقال: (وهو خير) إلا أن السِّياق عدل عن الإضمار إلى الإظهار للتأكيد على أمر الصلح وذلك في قوله: ﴿وَٱلصُّلۡحُ خَيۡرٞ﴾.

3 - الإخبار عنه بالمصدر ﴿خَيۡرٞ﴾ لما فيه من معنى المبالغة.

وبعد أن ذكرت الآية خيرية الصلح وفضله، نبَّهت إلى أن هناك صفة تعدُّ سمة من سمات النفس البشرية التي قد تسيطر على الزوجين وهي الشّح بقوله: ﴿وَأُحۡضِرَتِ ٱلۡأَنفُسُ ٱلشُّحَّۚ﴾.

والشح: هو البخل مع الحرص، والأصل فيه المنع يقال: رجلُ شَحِيحٌ وقَوْمٌ أَشِحةٌ، ويقال تَشَاحَّ الرجلان على الأمر إذا أراد كلٌّ واحدٍ منهما الفوز به ومنعه من صاحبه[82].

وجاء التعبير القرآني الكريم بالشح دون غيره كالبخل؛ لأن البخل هو منع الحق، فهو المنع فقط، أما الشح فهو الحرص على منع الخير[83] إذاً فهو منع مع الحرص لذا كان الشح أبلغ في التعبير عن المعنى.

ومعنى قوله: ﴿وَأُحۡضِرَتِ ٱلۡأَنفُسُ ٱلشُّحَّۚ﴾ أي ملازمة الشح للنفوس البشرية حتى كأنها حاضرة لديها، فجُعل الشح كأنه شيء معدٌّ في مكان وأُحضرت الأنفس وسيقت إليه، وهو حاضر في الأنفس ومجاور لها لايغيب عنها أبداً، وحمل على ملازمتها[84]، وفي هذا كناية عن ملازمة الشح للنفس، وأمام هذه الصفة الملازمة للنفوس يأتي الخطاب للأزواج بوجوب الإحسان وتقوى الله في النساء بقوله تعالى: ﴿وَإِن تُحۡسِنُواْ وَتَتَّقُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٗا﴾ وجاء هذا التذييل الكريم ندباً إلى الإحسان في العشرة مع النساء والأمر بتقوى الله في حالهنَّ؛ لأن الزوج قد يحمله هذا السلوك السلبي إلى كراهيتهنَّ وأذيتهنَّ وعدم مراعاة الله فيهنَّ[85].

ومن لطف الاستمالة في حسن المعاملة معهن خطاب الأزواج بطريق الالتفات من الغيبة في قوله: ﴿بَعْلِهَا﴾ إلى الخطاب في قوله: ﴿تُحْسِنُواْ﴾ والتعبير عن رعاية حقوقهن بالإحسان، وجملة: ﴿وَتَتَّقُواْ﴾ الذي تنبئ عن كون النشوز والإعراض مما يُتقى منه(86).

ثم جاء التعقيب في الآية باطلاعه سبحانه – وتعالى – على خفايا كل هذه الأمور، وحث النفس المؤمنة على الإحسان والتقوى لأنهما مناط الأمور في النهاية، والنداء باسم الله الخبير في ختام الآية هتاف مؤثر ونداء مستجاب بل هو وحدة الهتاف المؤثر والنداء المستجاب.

ولما كان تقوى الله في معاملة الزوجة من الأمور الخفية التي تكون بين الإنسان وربه لا يعلمها إلا الله سبحانه ختمت الآية بقوله تعالى: ﴿فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا﴾ فجاءت الفاصلة مناسبة في مكانها بليغة في موضعها.

ويلاحظ تقدّم الجار والمجرور في قوله تعالى: ﴿كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا﴾ مع أن حقه التأخير، وذلك لأهميته.

ومن خلال التأمل في الآيتين الكريمتين نجد معالجة وتقويماً لسلوك سلبيٍّ يطرأ على الحياة الزوجية من كلا الطرفين ويزعزع أمنها واستقرارها، فجاءت التوجيهات القرآنية معالجةً لهذا السلوك بصيغة الأمر لما له من القوة في التأثير على النفس المؤمنة والاختيار الدقيق للألفاظ التي أدت دورها في التعبير عن المعنى وكان لها وقعها في النفس البشرية لتنساق وراء هذه التوجيهات راضية قانعةً بالخير الذي تعود فيه على الحياة الأسرية والنفس البشرية.

الخاتمـة:

وبعد هذه الدراسة التحليلية البلاغية التي تناولت توجيه القرآن لسلوك الزوجين وتقويمه (النشوز أنموذجاً) يمكن أن نسوق الخلاصات التالية:

1 - تدرج القرآن الكريم في تقويمه لهذا السلوك السلبي الذي يهدد كيان الحياة الأسرية بأن جعل له تقويماً مرحلياً لعلاجه، وتعد هذه الوسيلة تُعد من أنجح الطرق في الردع والزجر عن هذا السلوك، والتي بدورها تتفق مع ما وصل إليه أرقى وسائل الفكر التربوي قديماً وحديثاً؛ بل وتتفوق على أحدث الوسائل والمناهج الغربيّة ونظرياتها في مجال توجيه السلوك وتقويمه.

2 - اعتمد النّظم القرآني الكريم في تقويمه لهذا لسلوك السلبي على أساليب الشرط والأمر والنهي والترغيب حيناً والترهيب حيناً أخر، وغيرها من الأساليب التي تحمل معنى الوجوب والإلزام، لأن الآيتين الكريمتين تحملان توجيهات ينهض بها النظام الأسري وعلاقاته، فالقرآن كعادته يخاطب النفوس والعقول؛ ليصل إلى حدّ الانقياد والطاعة بنفس راضية مطمئنة، وبهذه الأساليب التي يكون لها تأثيرها في النّفس يوجّه القرآن الكريم السلوك الإنساني ويقوّمه.

3 - دّقة النّظم القرآني وبلاغته في اختيار ألفاظه المعبرة، كما تميَّزت تراكيبه بالقدرة على أداء المعنى بدقة متناهيه لا نظير لها تحيط بالمعنى من جميع جوانبه، وتتسع لكل ما يحتمله المقام من دلالات وإيحاءات تخدم المعنى وتؤديه ببلاغة معجزة.

4 - بلاغة التعبير القرآني في استخدامه للكنايات اللطيفة التي ترقى باللفظ إلى السمو والطهر، والبعد عن اللفظ المستهجن،

كاستخدام لفظ المضاجع، وهذا يعدُّ من خصائص النظم القرآني في حديثه عن علاقة الرجل بأمراته مما لا ينبغي أن يُجنح فيه إلى التصريح، وهو أدب قرآني رفيع يعلمه القرآن الكريم للإنسان بهدف التهذيب والتعليم لسلوك الإنسان وحديثه في آن واحد فضلا عن روعة الإيجاز والإيحاء.

الهوامش

(1) ينظر: ابن فارس، أبو أحمد الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، ط 2، (لبنان: دار الكتب العلمية) 2008م، (وجه)، وينظر: الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ط 1، (بيروت: دار الفكر) 1423هـ - 2003م، (وجه).

(2) بدوي، أحمد زكي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، (د.ط) (لبنان: مكتبة لبنان) 21982م، ص 298. وينظر: عبدالهاي، جودت، والعزة، سعيد حسني، **مبادئ التّوجيه والإرشاد النفسي**، ط 1، (عمان: دار الثقافة للنشر) 1419هـ - 1999م، ص14.

(3) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (قوم). وينظر: الفيروز آبادي، **مرجع سابق**، (قوم).

(4) ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، **لسان العرب**، ط 4، (بيروت: دار صادر) 2005م، (قوم).

(5) الديلم، فهد عبدالله، وعبدالجواد، عبدالله السيد، وعمران، محمد إسماعيل، **مبادئ القياس والتقويم في البيئة الإسلامية**، (د.ط)، (مكة: مكتبة الطالب الجامعي) 1988م، ص 65، 75.

(6) سورة النساء (4).

(7) سورة الإسراء (31).

(8) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (سلك). وينظر: الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض، ط 1، (بيروت: دار إحياء التراث العربي) 2001م، (سلك).

(9) العزة، سعيد، وعبدالهادي، جودت، **تعديل السلوك الإنساني**، ط 1، (عمان: الدار العلمية الدولية ودار الثقافة) 2001م، ص 11.

(10) السمالوطي، نبيل محمد توفيق، **الإسلام وقضايا علم النفس الحديث**، ط 1، (جدة: دار الشروق) 1980م، ص 12. وينظر: الشريفين، عماد عبدالله، **تعديل السلوك الإنساني في التربية الإسلامية**، (الأردن: جامعة اليرموك) رسالة ماجستير غير منشورة، 1422هـ - 2002م، ص 12.

(11) ينظر: ابن منظور، **مرجع سابق**، (نشز)، وينظر: الفيروز آبادي، مرجع سابق، (نشز).

(12) البحراني، المحقق، **الحدائق الناضرة**، (د.ط)، (بيروت: مؤسسة النشر الإسلامي) 1408م، 24/6.

(13) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد، **الجامع لأحكام القرآن**، ط 2، (القاهرة: دار الكتب المصرية)، 1384هـ - 1964م، 211/5.

(14) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ط 1، (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1419هـ، 261/2.

(15) الطبري، محمد بن جرير، **جامع البيان في تأويل القرآن**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط 1، (القاهرة: مؤسسة الرسالة)، 1420هـ - 200م، 315/8.

(16) قطب، السيد، **في ظلال القرآن**، ط 17، (القاهرة: دار الشروق)، 1412هـ، 654/2.

(17) ينظر: البحراني، **مرجع سابق**، 617/24-618.

(18) ينظر: استيتيه، سمير شريف، **رياض القرآن: تفسير في النّظم القرآني ونهجه النفسي والتربوي**، ط 1، (الأردن: عالم الكتب الحديث) 1426هـ - 2005م، ص 7.

(19) سورة النساء: 34.

(20) ينظر: ابن كثير، **مرجع سابق**، 258/2. وينظر: الطبري، **مرجع سابق**، 309/8.

(21) ينظر: الصعيدي، عبد المتعال، **النّظم الفني في القرآن**، (د.ط)، (القاهرة: مكتبة الآداب) (د.ت)، ص 80. وينظر: قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، ط 8، (القاهرة: دار الشروق) 1403هـ - 81983م، 649/2. وينظر: الباز، أنور، **التفسير التربوي للقرآن الكريم**، ط 1، (القاهرة: دار النشر للجامعات)، 1435هـ - 2014م، 250/1.

(22) ينظر: ابن عاشور، محمد الطاهر، **التحرير والتنوير**، (د.ط)، (تونس: الدار التونسية للنشر) 1984هـ، 38/5.

(23) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 38/5.

(24) ينظر: ابن منظور، **مرجع سابق**، (قوم).

(25) ينظر: الرازي، أبو عبدالله محمد، **التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**، ط 3، (بيروت: دار إحياء التراث العربي) 1420هـ، 70/10. وينظر: صافي، محمود، **الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه**، ط 1، (بيروت: دار الرشيد) 1414هـ- 1992م، 29/5.

وينظر: أبو السعود، محمد، **تفسير أبي السعود أو إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم**، ط 1، (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1419هـ - 1999م، 132/2. وينظر: الألوسي، شهاب الدين محمود، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، تحقيق: علي عبد الباري، ط 1، (بيروت: دار الكتب العلمية) 1415هـ، 452/2.

(26) الاستعارة التمثيلية: يسمى المجاز المركب وهو «اللفظ المركب المستعمل فيما شبِّه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه»، أي: تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم تدخل المشبه في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه، فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه. ينظر: القزويني، جلال الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: غريد الشيخ، ط 1 (بيروت: دار الكتاب العربي)، 1425هـ - 2004م، ص 214.

(27) ينظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط 3، (بيروت: دار الكتاب العربي) 1407هـ. 505/1.

(28) ينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 132/2. وينظر: الزمخشري، **مرجع سابق**، 505/1.

(29) ينظر: الألوسي، **مرجع سابق**، 23/3، وينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 132/2.

(30) أبو حيان، محمد يوسف، **البحر المحيط في التفسير**، تحقيق: صدقي محمد جميل، (د.ط)، (بيروت: دار الفكر)، 1420هـ، 623/3.

(31) ينظر: ابن منظور، **مرجع سابق**، (ميز، فضل). وينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (ميز، فضل).

(32) ينظر: الألوسي، **مرجع سابق**، 24/3. وينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 133/2.

(33) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 39/5.

(34) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 40/5.

(35) ينظر: رضا، محمد رشيد، **تفسير المنار**، (د.ط)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) (د.ت)، 58/5، وينظر: ابن عاشور، مرجع سابق، 39/5.

(36) ينظر: الرازي، **مرجع سابق**، 71/10.

(37) ينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (قنت).

(38) ينظر: الرازي، **مرجع سابق**، 71/10. وينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 624/3.

(39) سورة مريم: 4.

(40) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 624/3.

(41) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 40/5.

(42) ينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 133/2. وينظر: الرازي، **مرجع سابق**، 71/10.

(43) ينظر: الأصفهاني، الراغب، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق: محمد خليل عيتاني، ط 4 (بيروت: دار المعرفة)، 1426هـ - 2005م، (خوف) وينظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، **الفروق اللُغوية**، تحقيق: محمد باسل ط1، (لبنان:دار الكتب العلمية)، 2009م، ص 270. وينظر: لاشين، **صفاء الكلمة**، (د.ط)، (الرياض: دار المريخ)، 1423هـ - 1983م، ص 65.

(44) ينظر: ابن عطية، أبو محمد عبد الحق، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: عبدالسلام عبدالشافعي، ط 1، (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1422هـ، 28/2. وينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 626/3.

(45) ينظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن، **معترك الأقران في إعجاز القرآن**، ط 1، (بيروت: دار الكتب العلمية) 1408هـ - 1988م. ، 558/2.

(46) ينظر: رضا، **مرجع سابق**، 59/5 .

(47) يخرج الأمر إلى عدة معانٍ منها: الإرشاد، الاعتبار، التخيير، الإباحة، الدوام، التأديب، التعجب، التمني، الإهانة والتحقير، التعجيز، التسوية، الامتنان. ينظر: عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها** (علم المعاني)، ط 3، (أربد: دار الفرقان) 1413هـ- 1992م، ص 151-152.

(48) ينظر: الفيروزآبادي، **مرجع سابق**، (وعظ). وينظر: الجرجاني، الشريف علي محمد، **التّعريفات**، تحقيق: محمد أبو العباس، (د.ط)، (القاهرة: مكتبة القرآن)، (د.ت)، ص 244. وينظر: أبو السعود، مرجع سابق، 133/2.

(49) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (هجر). وينظر: ابن منظور، مرجع سابق، (هجر).

(50) ينظر، قطب، **مرجع سابق**، 654/2.

(51) ينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 133/2.

(52) ينظر: العسكري، **مرجع سابق**، ص 170.

(53) ينظر: قطب، **في ظلال القرآن**، 654/2.

(54) ينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (بغى).

(55) ينظر: الرازي، **مرجع سابق**، 73/10.

(56) ينظر: العسكري، **مرجع سابق**، ص 260.

(57) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (سبل). وينظر: ابن عاشور، مرجع سابق، 42/5.

(58) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 628/3.

(59) ينظر: لاشين، **صفاء الكلمة**، مرجع سابق، ص 68.

(60) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 628/3.

(61) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 42/5.

(62) ينظر: كردي، نجلاء، **مطابقة أسماء الله الحسنى مقتضى المقام في القرآن الكريم**، ط 1، (جدة: كلية التربية للبنات) 1423هـ، ص 448.

(63) سورة النساء: 128.

(64) ينظر: ابن كثير، **مرجع سابق**، 377/2. وينظر: الطبري، **مرجع سابق**، 276/9 ومابعدها. وينظر: الباز، **مرجع سابق**، 295/1، 296.

(65) سورة النساء: 127.

(66) ينظر: المطعني، عبدالعظيم إبراهيم، **خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية**، ط 1 (القاهرة: مكتبة وهبة)، 1413هـ - 1992م، 291/1. وينظر: التميمي، حاتم عبدالرحيم، **التوجيهات القرآنية في العلاقات الزوجية**، (غزة: جامعة عين شمس)، رسالة دكتوراه غير منشورة 1424هـ - 2003م، ص 63.

(67) ينظر: أبو موسى، **خصائص التراكيب**، ط 7، (القاهرة: مكتبة وهبة) 1427هـ - 2006م، ص 335.

(68) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 86/4. وينظر: الزمخشري، الكشاف، 571/1.

(69) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (بعل). وينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (بعل).

(70) ينظر: الزمخشري، **مرجع سابق**، 571/1. وينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 86/4. وينظر: البقاعي، **مرجع سابق**، 422/5.

(71) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 86/4.

(72) ينظر: ابن منظور، **مرجع سابق**، (جنح). وينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (جنح).

(73) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 215/5.

(74) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (جنح).

(75) ينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (صلح) وينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 215/5.

(76) ينظر: العسكري، **مرجع سابق**، ص 265.

(77) ينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 204/2. وينظر: الألوسي، **مرجع سابق**، 156/3.

(78) ينظر: التميمي، **مرجع سابق**، ص 66. وينظر: صافي، **مرجع سابق**، 189/5.

(79) ينظر: الألوسي، **مرجع سابق**، 156/3. وينظر: التميمي، **مرجع سابق**، ص 66.

(80) ينظر: أبو السعود، **مرجع سابق**، 204/2. وينظر: الزمخشري، **الكشاف**، 571/1. وينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 87/4.

(81) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 217/5.

(82) ينظر: ابن فارس، **مرجع سابق**، (شح). وينظر: الأصفهاني، **مرجع سابق**، (شح).

(83) ينظر: العسكري، **مرجع سابق**، ص 200.

(84) ينظر: ابن عاشور، **مرجع سابق**، 217/5. وينظر: الرازي، **مرجع سابق**، 237/11.

(85) ينظر: أبو حيان، **مرجع سابق**، 88/4.

(86) ينظر: أبو العود، **مرجع سابق**، 204/2. وينظر: الألوسي، **مرجع سابق**، 157/3.

مقاربة بلاغية حجاجية لقصيدة شعرية لأبي تمام

رضوان بليبط (*)

إن العودة إلى البلاغة العربية القديمة ضرورة ملحة للقبض على خصائص الخطاب الحجاجي، بما هو خطاب إقناعي، يوظف عدة تقنيات خطابية، تروم إقناع المستمع، واستمالته، وتوجيهه ،وجعله يذعن للخطاب الموجه إليه. ومن الضروري، في هذا السياق، تطعيم الحجاج البلاغي العربي بما ذهب إليه البلاغيون الغربيون، وبخاصة «بيرلمان» و«تيتيكا» في مصنفهما الحجاجي[1].

نود في البحث أن ندرس تقنيات الحجاج في قصيدة مدحية لأبي تمام (ت 231هـ)، وفق هذه الخلفية المعرفية، مع الإشارة، ههنا، إلى أننا سنراعي خصوصيات الخطاب الشعري، باعتباره خطابا يملك القدرة على «احتضان الحجاج وإجرائه على صفات وطرائق مختلفة»[2]، ويتفرد بحضور التخييلي ممتزجا والحجاجي التداولي، ويحضر فيه الضمني لأنه أبلغ من الصريح.

وفي هذا الأفق، تتعين البلاغة علما للخطاب المؤثر القائم على الاحتمال[3]، ويبدو «التداخل بين الخطابين (التداولي والتخييلي)

(*) باحث مغربي.

حقيقة واقعة تتفاوت مسافتها حسب النصوص والتيارات الخطابية عبر الأزمنة والحضارات»[4]، فلا يخفى على الدارس، بعد الجهود التي قام بها البلاغيون الجدد، أن «جوهر البلاغة يكمن في «المنطقة» التي يتقاطع فيها الأسلوب والحجاج، بعبارة أوليفيي روبول»[5]، وتوسيع هذه المنطقة يجعلنا في قلب البلاغة العامة[6].

القصيدة موضوع التحليل الحجاجي:

قال أبو تمام يمدح الحسن بن رجاء:

1 - كفّي وغاك فإنني لك قالي	ليست هوادي عزمتي بتوالي
2 - أنا ذو عرفت فإن عرتك جهالة	فأنا المقيم قيامة العذال
3 - عطفت ملامتها على ابن ملمّة	كالسيف جأب الصبر شخت الآل
4 - عادت له أيامه مسودة	حتى توهم أنهن ليالي
5 - لا تنكري عطل الكريم من الغنى	فالسيل حرب للمكان العالي
6 - وتنظّري خبب الركاب ينصّها	محيي القريض إلى مميت المال
7 - لما بلغنا ساحة الحسن انقضى	عنا تعجرف دولة الإمحال
8 - بسط الرجاء لنا برغم نوائب	كثرت بهن مصارع الآمال
9 - أغلى عذارى الشعر إن مهورها	عند الكريم وإن رخصن غوالي
10 - تردُ الظنون به على تصديقها	ويُحكّم الآمال في الأموال
11 - أضحى سميّ أبيك فيك مصدقا	بأجلّ فائدة و أيمن فال
12 - ورأيتني فسألت نفسك سيبها	لي ثم جدت و ما انتظرت سؤالي
13 - كالغيث ليس له، أُريد غمامه	أو لم يُرد، بُدّ من التّهطال[7]

تصدر هذه الدراسة التحليلية عن وعي بأهمية السياق[8]، باعتباره خطوة تحظى بأهمية قصوى في تحليل الخطاب الحجاجي؛ إذ لايمكن لأي مقاربة حجاجية القفز على هذه الخطوة، لأن السياق يكشف عن

مقصدية صاحب النص/القصيدة، ويميط اللثام عن علاقته بالمستمَع، و«بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال»[9]. فالمقاربة الحجاجية لكل نص تقتضي معرفة العناصر المختلفة التي يستدعيها السياق ؛ من عناصر ذاتية (اهتمامات المتكلم ورغباته ومقاصده ومعتقداته)، وعناصر موضوعية (الوقائع الخارجية التي تم فيها القول)، فضلا عن العنصر الذواتي (ما بين ذوات المتخاطبين) الذي يحيل على المعرفة المشتركة بين المتخاطبين[10]، ومن هنا «يتمثل السياق فيما يمكن أن نسميه الجو الخارجي الذي يلف إنتاج الخطاب، من ظروف وملابسات. ويعد العنصر الشخصي من أهم عناصر السياق، ويمثله طرفا الخطاب: المرسل والمرسل إليه، وما بينهما من علاقة، بالإضافة إلى مكان التلفظ وزمانه وما فيه من شخوص وأشياء، وما يحيط بهما من عوامل حياتية: اجتماعية أو سياسية أو ثقافية ،وأثر التبادل الخطابي في أطراف التبادل الأخرى»[11].

يظهر أن صاحب القصيدة شاعر من المحدثين الذين عنوا بتدبيج قصائدهم ،وتنميقها وتوشيتها ،فما اكتفوا بالمعاني الشعرية التخييلية ،والقياسات العقلية المنطقية، بل طلبوا البديع ما استطاعوا، حتى اعتبره العلماء بالشعر «أوحد عصره في ديباجة لفظه ونصاعة شعره وحسن أسلوبه»[12]. ولم يكن أبو تمام شاعرا فحسب ،بل عرف أيضا بثقافته الأدبية والعلمية «التي جاءت نتيجة وقوفه الطويل على حلقات الدرس في جامع عمرو بالفسطاط ،واتساع أفقها حين علا شأنه عندما أخذ ينتقل بين حواضر العالم العربي والإسلامي في مصر وسورية والعراق وفارس ينهل من معارف عصره وعلومه وفنونه»[13]، وقد ورد في «وفيات الأعيان» أنه «كان يحفظ أربع عشرة ألف أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطع»[14]، ثم إنه عرف باطلاعه على المنطق

الأرسطي، ووقوفه على «شؤون الفكر في مسائل الفلسفة والمنطق وعلم الكلام»[15]، وهذا ما يفسر تكلفه في ابتكار الصور الشعرية القائمة على المعاني القياسية .

كان الرجل ينتسب إلى الطائيين، وهو ما يسعفنا في التحليل الحجاجي؛ إذ إنه عرف بالكرم ،حتى إنه كان في كل مرة ينفق جميع أمواله على أصدقائه، وجلسائه، ليضطر من جديد إلى الرحلة بحثا عن العطاء الجزيل، فكان أكثر الشعراء العباسيين طروقا لأبواب الأمراء، والوزراء، والقواد، والطبقة الخاصة في الدولة العباسية وقتئذ، فـ «مدح الخلفاء وأخذ جوائزهم، وجاب البلاد»[16]، وقد ورد في الأغاني أنه «ما كان أحد من الشعراء يقدر أن يأخذ درهما بالشعر في حياة أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»[17].

فكيف وجه حبيب بن أوس مسار الحجاج في هذه القصيدة التي مدح فيها أحد الخاصة في دولة بني العباس، وهو الحسن بن رجاء؟ وما التقنيات الخطابية التي توسل بها لإقناع المستمع؟ وإلى أي مدى وفق في ذلك؟

اختار أبو تمام بحر الكامل فضاء إيقاعيا لقصيدته، وهو من البحور الصافية التي من شأنها أن تسعف الشاعر في التعبير عن غرضه الشعري، لأن الكامل يتناسب وغرض المدح، نظرا لكثرة حركاته (30)[18] في مقابل عدد سواكنه (12)، فضلا عن أن كثرة مقاطع الكامل يتيح إمكانية تكثيف المعاني المدحية، وهو ما يتناسب مع كثرة التعابير التي يروم الشاعر إضفاءها على الممدوح.

ويضفي تكرار تفعيلة «متفاعلن» ثلاث مرات في كل شطر من البيت الشعري جرسا موسيقيا خاصا على القصيدة، يشد انتباه المستمع منذ الوهلة الشعرية الأولى، خاصة حينما يتساوق مع التصريع الوارد في مطلع القصيدة: (قالي – والي) بين العروض و الضرب.

كُفّي وغاك فإنني لك قالي ليست هوادي عزمتي بتوالي

ويحرك الجانبُ الإيقاعي، هنا، الحجاج العاطفي القائم على الانفعالات، باعتبارها «كل التغييرات التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيما يتعلق بأحكامهم ،وتكون مصحوبة باللذة والألم»[19]. فحجاجية الإيقاع تكمن في قدرته العجيبة على دغدغة الذائقة الجمالية لدى المستمع، خاصة أنه مستمع من فئة الخاصة في دولة بني العباس، وهي فئة تطرب للشعروالغناء، وتعنى بالفن والجمال، وتتلذذ بجمالية الإيقاع.

وقد اختار الشاعر قافية متواترة (والي)، يزيد تكرارها ،في نهاية كل بيت، جذبا لانتباه المستمع، أما رويها فهو اللام، وهو من الحروف الجهورية التي تتناسب وتجربة المدح التي تقتضي المجاهرة بفضائل الممدوحين[20]، وهي مطلقة تسعف الشاعر في التعبير عما يختلج في وجدانه تجاه الذات، وتجاه المستمع، لذلك جاء الروي موصولا بالياء لتوسيع فضاء النص الشعري، وبالتالي فسح مجال أرحب للتعبير، وتعزيز جمالية الإيقاع، وبخاصة حينما يتساوق مع حرف الردف الذي جاء بالألف، و لزم القافية، مما كثف حضور أصوات المد، وزاد القصيدة جمالية؛ ففي البيت الأول، على سبيل المثال، يظهر هذا التكثيف، ويبين لنا أثر الجرس الموسيقي على المستمع، لأن «الكلام الموزون ذا النغم الموسيقي يثير في النفوس انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»[20].

تتضافر هذه المؤشرات الإيقاعية كلها في القصيدة ،ليس بغاية الإمتاع الجمالي فحسب، كما يبدو للبعض، بل إنها قمينة بتوجيه مسار الحجاج، بدغدغة الحس الجمالي لدى المستمع ،وشد انتباهه، لأن الانتباه هو المرحلة الأهم في كل خطاب حجاجي. وهنا يتبدى أثر موسيقى الشعر على النفوس لما فيها من جرس الألفاظ ،وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها[22].

ما من ريب في أن التناغم والانسجام وانعدام التناقض بين مقدمات الخطاب ونتائجه، من أهم خصائص الخطاب الحجاجي، مادام كل تناقض أو تنافر يقوض الحجاج ويجهز على كل محاولة إقناع أو حمل على الإذعان[23]، لذلك سنركز في مقاربتنا على الوحدة التي تحكم نسيج القصيدة، وتصل بين أجزائها، وإن كنا سنقسم القصيدة إلى جزأين انسجاما مع التقسيم الذي ارتضاه الشاعر، فإن هذا التقسيم، كما سيلاحظ القارئ، لا يتسم بالتجزيء، والتفكيك المتعسف لوحدة بنية القصيدة، لأن جزأي هذه القصيدة يتفاعلان وفق علاقات ظاهرة ومبطّنة، مما يسوغ تكامل عناصر الحجاج وتضافرها لتوجيه المستمع إلى مسار الحجاج المتوخى.

لقد خصص أبو تمام الجزء الأول، الذي يضم الأبيات الستة الأولى من القصيدة، لمخاطبة اللائمة التي تلومه على عزمه الرحلة إلى الممدوح. فالذات الشاعرة تريد أن تصرّح، منذ الوهلة الأولى، «بمظهر التعارض الذي تريد الدفاع عنه، بتوضيح سلسلة السببيات التي ساقتها إلى الالتزام بذلك الموقف... وهو الشيء الذي يرغمها على تقديم الحجج التي تسمح لها بالبرهنة على سلامة وجهة نظرها»[24]. وإن كان يبدو، ههنا، أن المرأة هي المستمع الفعلي الوحيد الذي يوجه إليه الشاعر الخطاب، فإن سياق القصيدة يؤكد أن الشاعر يستدرج

الممدوح، منذ البدء ،ويدعوه إلى التعرف على سبب اللوم الذي توجهه إليه هذه المرأة ، وهو عزمه الشديد على الرحيل صوب ديار الممدوح الذي من المفروض أن يكون خير مستقبل لهذا الرجل الذي سيتكبد مشاق الرحلة قبل أن يصل إليه.

يستهل الشاعر قصيدته بصورة بلاغية يشبه فيها صوت اللائمة بالوغى، وهو صوت الحرب التي سميت كذلك لما فيها من كثرة الصوت وشدة الجلبة ،للتأكيد على أنه على الرغم من شدة هذا الصوت/ الوغى، فإنه لن يثنيه البتة عن عزمه. ويبدو معنى الشدة، هنا، من خلال الاستعارة التصريحية، حينما يصرح الشاعر بالمستعار منه (وغاك)، ويحذف المستعار له (صوت المرأة). فلإضفاء مزيد من القوة الحجاجية على نية الرحيل،احتاج أبو تمام إلى التوسل بالمجاز،لأنه يروم خلق واقع جديد ،يخدم مسار الحجاج، فـ «حيث تكون الحاجة إلى تسمية واقع جديد غير مسمى ،وإلى دعم القصد الحجاجي ،وإلى التعبير التصويري الذي يتخطى العبارة المجردة والعارية ،وحيث يراد لهذه الأشياء أن تكون منكشفة أمام العيون المشاهدة ،وحيث يقصد إلى جعل وصف الشيء مادة للاستمتاع الجمالي، يغدو تجاوز الكلمات الشائعة والمناسبة واللجوء إلى الاستعارة أمرا ضروريا»[25].

ويزيد المصراع الثاني من البيت الحجاجَ قوة ، حينما يوظف الشاعر موجها من موجهات التعبير الهامة، وهو النفي (ليست.. بتوالي)، لنفي التأخر عن عزمه. فالنفي، في هذا السياق، نقض لأطروحة اللائمة من جهة، وإثبات لحرص الذات الشاعرة على السفر إلى الممدوح من جهة ثانية.

ويبدو أن أبا تمام يوجه الحجاج، منذ البدء، صوب القرار الذي اتخذه بلا رجعة، لذلك يستهل قصيدته بصورة بلاغية، تتفرد

بـ«طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي»[26] وتؤكد إرادته القوية، وتبالغ في عرض رغبته الشديدة[27] التي ترقى إلى أعلى السلم الحجاجي ،حتى تفوق شدة وغى اللائمة التي ترد في أسفل السلم الحجاجي:

شدة رغبة الشاعر في الرحيل

↑

شدة لوم اللائمة

إننا، هنا، أمام القوة الحجاجية، كما بسطها أوزفالد ديكرو حينما أشار إلى أن الحجج المنتمية للقسم الحجاجي نفسه تتفاوت من حيث قوتها وضعفها، وتترابط وبعضها البعض بواسطة علاقة تراتبية، يعكسها التدرج في تقديم الحجج، وهذه العلاقة التراتبية هي التي سماها ديكرو بالسلم الحجاجي[28].

ويعضد الشاعرأطروحته بتوظيف موجه تعبيري يفيد التوكيد (فإنني)، كي لا يغفل عنها المستمع، لأن الغرض من التوكيد تمكين المعنى في نفس المخاطَب وإزالة الغلط في التأويل»[29]. ويزيد التوكيد الحجاج قوة باقترانه بضمير المتكلم (أنا) الذي يتكرر مرتين في البيت الثاني (أنا ذو عرفت)، (فأنا المقيم). ويبدو أن ضمير المتكلم يتكرر لأن الشاعر يمهد لبناء نموذج قوي لذاته، ومن المعلوم أن الحجاج بالنموذج من الحجج المؤسسة لبنية الواقع من خلال الحالات الخاصة التي يسعى صاحب الحجاج إلى تعميمها حتى يصبح المثال نموذجا يحتذى[30]، فـ «القاعدة الضمنية لهذا الحجاج، هي أن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن احترام شخص ما ،هي إعطاؤه ما يحتاج إليه»[31].

وقد شرع الشاعر في تأسيس نموذجه الخاص من خلال تقنية التراكم ؛ إذ ركز على حشد الصفات التي تميزه عن غيره، وطلب البديع

لرسم هذا النموذج، وترسيخه في ذهن المستمع ؛فتوسل بالجناس (المقيم قيامة) للتأكيد على أنه لا يقيم العذال، بل يقيم قيامتهم، فقال:

أنا ذو عرفت فإن عرتك جهالة فأنا المقيم قيامة العـذال

ومن الواضح أن الجناس استعمل لتوجيه مسار الحجاج تجاه معنى الشدة الذي بـأّره الشاعر منذ البدء، خاصة أن لفظة القيامة تذكّر اللائمة، والممدوح بشدة أهـوال يوم القيامة، وهي لا مرية أشد من وغى الحرب وأنكى. ويتأكد معنى الشدة في البيت الثالث ؛ حيث يصف الشاعر نفسه بابن ملمة ؛ أي ابن الشدائد والنوائب، في قوله:

عطفت ملامتها على ابن ملمّة كالسيف جَأب الصبر شَخت الآل

يتوسل الشاعر بأسلوب الالتفات[32]، على عادة افتنان العرب في الكلام وتصرفهم فيه[33]، ملتفتا من الخطاب (أنا) إلى الغياب (هي: عطفت) لإحداث تغيير في تصور المستمع الذي يحتاج، لا محالة، إلى إعمال الذهن لفهم مراد أبي تمام من هذا الالتفات، ومن هنا يقبض عليه الشاعر، لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد»[34].

ويبدو أن هذا الاختيار الحجاجي مرده إلى أن الشاعر يدرك أن التكلم عن الذات بضمير الغائب يدفع المستمع إلى الاقتناع[35] بما يطرحه الحجاج، على نحو هو آكد من التعبير بضمير المخاطب الذي قد ينفر المستمع من رؤية الشاعر لنفسه رؤية تعال واعتداد بالنفس، لا تتناسب والمسار الحجاجي الذي ترومه القصيدة، والذي يتمثل في مدح الحسن بن رجاء.

ومن الواضح أن الشاعر، في الأبيات السابقة، يحشد الصفات الإيجابية ،ويضفيها على ذاته ،في جو من اللوم الشديد، وإصرار من

اللائمة لا يفتر. ولكن هذا الإصرار ليس أقوى من عزيمة الشاعر؛ فهو «ابن ملمة»، وما من ريب في أن الملمة لا يمكن أن يكون لها ولد، لكن تأسيس النموذج اقتضى من الشاعر استدعاء الصورة الشعرية، باعتبارها من أهم التقنيات التي تسعف في بناء النماذج.

لقد جعل الشاعر نفسه شديدا مثل السيف، متوسلا بأسلوب التشبيه:

المشبه: ابن ملمة/ الشاعر

المشبه به: السيف

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبه: جأب الصبر، وشخت الآل

وتوسُّل الشاعر بالتشبيه المرسل المفصل تأكيداً لشدته، وصلابة عوده ،بصورة ملموسة سرعان ما ينحت في رحمها صورة مجردة تتحقق بفضل استعارة، اقتضاها مسار الحجاج لحظة انتساب الشاعر إلى المصيبة/ الملمة.

وقد احتاج الشاعر إلى الاستعارة لتقوية نموذجه المتفرد بصفات الإنسان الصحراوي القوي المتسم بغلظة الصبر، ونحافة الجسم، فشبه الملمّة بالإنسان/ المرأة، وحذف المشبه به/ المستعار منه، وذكر لازمة من لوازمه هي «ابن»، ترشيحا لهذه الاستعارة المكنية، وتعضيدا لمعنى الشدة في ذهن المستمع/ اللائمة والممدوح.

ومن اللافت أن أبا تمام يكثف معانيه الحجاجية من خلال الصورة الشعرية، فـ: «يستعمل بشكل واع لغة استعارية لخلق أطر جديدة للرؤية أو الإدراك، وينمي تبعا لذلك قدرته على الإدراك والفهم. إنه يخلق عالما جديدا»(36) ، لتأسيس نموذج للذات الشاعرة التي قاست طوال أيام الرحلة ،وذلك من أجل إقناع الممدوح ،منذ هذه اللحظة الشعرية،

بعدم اكتراثه بلوم اللائمة، وبكرهه لها (فإنني لك قالي) لأنها تصده عن السفر إلى من يحبه أكثر منها، وبشدة صبره على المصائب التي ألمت به في الطريق حتى أصبح كالسيف ،وذلك كله كي يكون العطاء من جنس العمل.

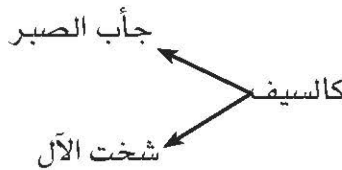
يظهر، إذن، أن الشاعر يوظف الحجاج الضمني الذي يحرك المستمع أكثر من الحجاج الصريح، وبخاصة في الخطاب الشعري الذي يتعين فضاء للتلميح لقدرته على الإقناع أكثر من الظاهر الصريح.فتأويل الخطابات الحجاجية لا يتعلق فقط بالمعطيات الظاهرة على سطح النص، بل يرتبط أيضا بالحجاج الضمني الذي يشكل أهم ما فيه(37).

وإذا كان التركيب الاستعاري السابق قد نحت داخل التشبيه، من خلال الطرف الأول/ المشبه (ابن ملمة)، فإن أبا تمام ما فتئ يعضدها، في السياق نفسه ،باستعارة ثانية نحتت في قلب وجه الشبه الأول (جأب الصبر)؛ حيث شبه الصبر بالإنسان ،وحذف المستعار منه، وذكر لازمة من لوازمه، وهي «غليظ» على سبيل الاستعارة المكنية المرشحة.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستعارة المكنية تحظى بطاقة حجاجية أقوى من الاستعارة التصريحية، وحينما ترشح تكتسب حجاجية آكد، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى التوسل بهذا النوع من الاستعارة آن تأسيسه لنموذج خاص لذاته، ليحرك عاطفة المستمع، ويثير شفقته، كيما يجود عليه بعظيم العطايا، ويُسبغ عليه من الهبات ما ينسيه معاناة الرحلة الطويلة.

ويتبين مما سبق أن الشاعر يربأ بنفسه عن الاستجداء المباشر، فلا يذكر أزمته المادية التي دفعته إلى الرحيل إلى الممدوح، بعدما أنفق ماله على الأصدقاء والجلساء، بل يراوغ المستمع من خلال جمالية

الاستعارة التي تتساوق، من جهة، والمسار الحجاجي، فيضفي صفات أخرى على نفسه، وهي صبره الغليظ ،وجسمه النحيف، ومن جهة ثانية تتساوق مع أسلوب بديعي هو الطباق الذي يوجه المستمع إلى المزيد من الاقتناع بدعوى الشاعر، وبخاصة حينما يُنحت داخل أسلوب التقسيم الذي يزيد الخطاب طاقة حجاجية:



ليس من الغريب أن تتساوق هذه الأساليب البلاغية كلها في بيت شعري واحد، خاصة إذا كان الشاعر هو أبو تمام الذي اشتهر بـ: «التصنيع المحكم طوعا وكرها، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة»(38)، ويتجاوز ذلك كله إلى أن يطلب البديع فيبالغ فيه، ليس لغاية تتوقف عند التخييلي الجمالي فحسب، بل تتجاوزه إلى غاية تداولية حجاجية تكمن في القبض على ذهن المستمع العيني/ اللائمة والممدوح، والمستمع الكوني/ الجمهور، والقارئ في كل زمان، فالاحتفال والصنعة في التصويرات تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات تهز الممدوحين وتحركهم(39). ولا يخفى على الدارس أثر المعاني التخييلية في القبض على المستمع، وبخاصة حينما تتضافر وأساليب البديع، فتزيدها قدرة على الإقناع، فلا ريب في أنها «تُعجب وتخلب، وتروق وتُؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه»(40). ولا أحد ينكر، اليوم، أن وراء كل حجاج بلاغة، والعكس صحيح، لأن مدار ذلك هو الإغراء والاستغواء قصد الإمتاع والإقناع»(41). وقد أكد المهتمون

بالبلاغة والحجاج أن الحجاج في النصوص الشعرية يتولد من بلاغة كثيفة تفرضها الحاجة إلى الخيال الذي يحققه التنويع في الصور[42].

ولا ينفصل تأسيس نموذج الشاعر القوي الشديد، البتة، عن الغرض الحجاجي الذي يوجهنا إليه أبو تمام، مادام التوجيه من أوكد خصائص النص الحجاجي[43]. فالصفات التي يحشدها الشاعر، وتؤسس لنموذجه الخاص، توجه الحجاج صوب الممدوح الذي من المنتظر أن يغدق العطايا على الشاعر.

ويتأكد هذا الافتراض في البيت الرابع الذي يمهد لوصف معاناة أبي تمام؛ حيث يقول:

عادت له أيامه مسودة حتى توهم أنهن ليالي

فالشاعر لا يريد إبلاغ اللائمة بمعاناته، بل يروم إيصال صوته إلى الممدوح ،لذلك يتوسل بالصورة الشعرية، فيشبه أيامه بالليالي من كثرة السواد (أيامه مسودة). فعلى الرغم من أن الأصل في الأيام البياض، فإن الشاعر يدعي أنها سوداء، من خلال تشبيه مرسل أداته الفعل «توهم»، ومفصل بدليل ذكره وجه الشبه «مسودة». فالتشبيه المرسل المفصل وإن كان في عرف البلاغيين القدامى لا يرقى، بلاغيا، إلى مرتبة التشبيه المؤكد المجمل/البليغ، فإنه في الحجاج قد يكون أبلغ، وآكد بالنظر إلى قدرته القوية على توجيه مسار الحجاج صوب الوجهة التي يتغياها المخاطب في سياقات معينة. وإن كان بعض الباحثين يذهب إلى أن التشبيه المرسل المفصل ليست له طاقة حجاجية[44]، فإن سياق الحجاج الذي يختلف من نص إلى آخر يبطل هذا الطرح ويفنده.

لم يوظف الشاعر هذا التشبيه القريب من قبيل الصدفة، ولكنه اختيار بليغ يخدم مسار الحجاج في القصيدة، فحالة الهم والغم التي يعاني منها

الشاعر تحتاج إلى أسلوب مثل التشبيه لتأكيدها في ذهن المستمع. ثم إن الشاعر يعلم علم اليقين ما لسواد الليالي من دلالات رمزية متجذرة في ثقافة الإنسان العربي الذي طالما كابد جراء قسوة الليل وخطوبه في الفلاة، ولن نجد، في هذا السياق، أبلغ من قول ذي القروح:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازا و ناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل   صبح وما الإصباح منك بأمثل

فأبو تمام يخاطب في الممدوح المثقف والأديب الذي يروي أشعار الفحول، ويوجهه صوب طرح السؤال المفترض ههنا: لم ساءت حالة الشاعر، وهو شاعر الملوك والوزراء والأعيان؟

يجد المستمع الجواب على مثل هذا السؤال مباشرة في البيت الخامس ؛ حيث يقول أبو تمام:

لا تُنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

يرمز السواد الذي أضفي على الأيام إلى الفقر في الثقافة العربية، ولذلك قالت العرب: «الدرهم الأبيض ينفع في اليوم الأسود». فسواد أيام الشاعر يعزى، لا ريب ،إلى حاجته إلى المال ،وهو الذي أنفق كل ما يملك على جلسائه و أصدقائه، وهذه الحاجة يصر الشاعر على عدم التصريح المباشر بها، لأنه ينأى بنفسه عن ذلك ،وهو الرجل الطائي الكريم ،ولذلك يبثها بثا في تضاعيف القصيد، فيؤكد أنه معدم عاطل من الغنى بتعلة هي كرمه (عطل الكريم)، ويزيدها تأكيدا بتعلة أخرى هي أن السيل عرف بقدومه من عل، ومحاربته الأمكن العالية، حاملا معه كل شيء.

ويبدو أن أبا تمام يستعين بالمعاني القياسية في عرض دعواه، فالتشبيه الضمني، في هذا البيت، يتأسس على علاقة منطقية

اقتضائية، ترسخ في ذهن المستمع اتصاف الشاعر بالكرم، حتى أنفق كل ما في الجيب، وكأنما أتى عليه السيل فغيض، كما تخلو قمم الجبال من ماء السيل. فالشاعر يعلم أن المستمع سيخيل إليه «أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو، والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ،وجب بالقياس أن يزلّ عن الكريم زليل السيل عن الطّود العظيم»(45):

عطـل الكـريـم من الغنـى ← الشاعر كريم/ عاطـل من الغـنى

السيل حرب للأماكن العالية ← الكريم يحارب الغنى/ الكريم فقير

فمن الواضح، إذن، أن الشاعر يتفنن في بناء نموذجه الخاص، لذلك جاء بمعنى مصنوع «قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أُعطي شبها من الحق، وغُشّي رونقا من الصدق، باحتجاج تُمُحّل، وقياس تُصُنّع فيه وتُعُمّل»(46).

وتبدو حجاجية التشبيه الضمني في بنائه «في صورة غير معهودة، فطرفا التشبيه لا يفهمان إلا من ضمن القول وسياق الكلام ،وتعتبر صفة المشبه كالدليل على الدعوى التي يحتجّ بها»(47)، وهي إثبات صفة الكرم للمشبه/ الشاعر. فالتشبيه يملك قوة إقناعية عظيمة، ولذلك اعتبره علماء الحجاج استدلالا، يتشارك فيه المرسل والمتلقي»(48).

واللافت أيضا أن الشاعر في هذا البيت يلتفت من الغائب إلى المخاطب متوسلا بموجه من موجهات التعبير هو النهي ،ففي رحم التشبيه الضمني ينهى الشاعر اللائمة عن إنكارها لفقره، وتؤكد علاقة السببية التي تحققها «الفاء» (فالسيل) كرم الشاعر الذي يسوغ حاجته وفقره.

لقد أسس الشاعر نموذجا خاصا لذاته، مستعينا بتقنية الحشد ،فأضفى على نفسه ثلة من الصفات، وهو بذلك يستند إلى الحجاج

القائم على تراتبية القيم التي تعتبر «أهم من القيم نفسها،لأن درجة قبولها والتسليم بها تختلف من جمهور لآخر، فما يميز كل مستمع ،ليس القيم التي يسلم بها، بقدر ما يميزه ترتيبه لها»[49].

والملاحظ أن أبا تمام آثر ترتيب الصفات التي أسعفته في تأسيس نموذج لذاته، بما يتلاءم والثقافة العربية حينئذ، فوصف نفسه بقوة العزيمة، وغلظة الصبر وصلابة العود، والشجاعة ،ثم ركز على الكرم من خلال التشبيه الضمني.فهذه القيم كلها تجعل الشاعر ،في اعتقاد الممدوح، أهلا للعطاء.

ويتبين مما سبق أن الشاعر يفتل في الذروة والغارب حتى يبلغ من المستمع ما أراد[50]، فكأنه يمهد للانقضاض على ممدوحه،عن طريق مخاطبة اللائمة بموجه الأمر (وتنظري)، في قوله:

وتنظّري خبب الركاب ينصّها   محيي القريض إلى مميت المال

لقد خرج الأمر عن معناه الحقيقي، ليفيد معنى آخر يفهم من السياق التخاطبي، فالظاهر أن الشاعر يتحدى المرأة اللائمة، ويدعوها إلى أن تصبر وتنتظر الإبل المحملة بعطايا الممدوح، أما المبطّن فهو توريطه للممدوح من خلال إقحامه في سياق التحدي بينه وبين اللائمة، من أجل إكرام وفادته وإجزال العطاء له.

وقد احتاج الشاعر، في هذا السياق، إلى الطباق[51] الاستعاري بين المعاني والصور، ليتخلص من لوم اللائمة والتلميح إلى الممدوح ،إلى التصريح بالمدح الذي يتعين غرضا رئيسا للحجاج في القصيدة ،فقد آن الأوان لظهور الحسن بن رجاء في القصيد، بعدما تيقن الشاعر من استمالته، واقتناعه بالنموذج الذي أسسه لذاته عبر الحشد وتراتبية القيم.

فتوظيف الشاعر الطباق الاستعاري «يتجاوز المفارقة الضيقة بين دالين شعريين، ليرقى إلى مستوى الجدل الذي هيمن على شعر أبي تمام هيمنة واضحة، فالشاعر لا ينظر إلى الأشياء والمعاني نظرة

أحادية بسيطة، وإنما ينظر إليها في تعالقها وفي تنافرها، ومن هنا فإن طباقه الذي يرقى إلى مستوى الجدل بين الصور الشعرية المتنافرة هو الذي عمق أسلوبه في الطباق، وأبعده عن السطحية»(52).

فعندما يطابق الشاعر بين «محيي القريض» و«مميت المال» ينهي بناء نموذجه الخاص من خلال تشبيه نفسه بمحيي القريض على سبيل الاستعارة التصريحية، ويشرع في بناء نموذج للممدوح الذي جعله مميتا للمال. فالاستعارة التصريحية توجه مسار الحجاج صوب إثبات الفحولة الشعرية للشاعر ،وشدة الكرم للممدوح ،وهذا الأسلوب يسعف صاحب الحجاج، لأنه «إذا رغبنا أن نبالغ في تحسين شيء ما، وجب أن نسلك طريق الاستعارة التي تكون متناولة لأفضل ما في ذلك الجنس بعينه»(53)، ولذلك رأى البلاغيون العرب أن للاستعارة مزية وفخامة(54)، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة(55).

ويظهر أن المطابقة بين الاستعارتين تحيل على العلاقة القائمة بين الشاعر والمستمع، فالشاعر يورّط، مرة أخرى، الممدوح ،بأن ادعى لنفسه إحياء الشعر للدلالة على مكانته الشعرية التي تستحق عطايا ترقى إلى منزلتها في مضمار القريض، وادعى للممدوح إماتة المال للإحالة على جود الممدوح المنتظر، وبذلك يوجه مسار الحجاج تجاه الاستجداء الضمني الذي يحرص الشاعر على أن ينأى بنفسه عنه، حفظا لماء وجهه، خاصة أن الخصوم ممن اشتعلت نار الحسد في قلوبهم، اتّهموه بالاستجداء وبيع ماء الوجه من كثرة السؤال ؛ ومن ذلك قول الشاعر عبدالصمد بن المعذّل:

أنت بين اثنتين تبرز للنا — س وكلتاهما بوجه مذال
لست تنفكّ راجيا لوصال — من حبيب أو طالبا لنوال
أيّ ماء يبقى لوجهك هذا — بين ذل الهوى وذل السؤال(56)

وتمهد المطابقة الاستعارية لتوجيه الحجاج صوب الممدوح في الجزء الثاني من القصيدة الذي يبدأ من البيت السابع، وينتهي عند البيت الأخير ،والذي ارتأى الشاعر أن يفرده للممدوح، فركز على اسمه(الحسن) لما في ذلك من الحضور، ونسب إليه ساحة على سبيل المبالغة، كناية عن كثرة كرمه، في مقابل قوة فقر الشاعر التي بلغت مبلغا عظيما ، كنى عنه بدولة الإمحال ؛ حيث يقول :

لما بلغنا ساحة الحسن انقضى عنا تعجرف دولة الإمحـال

لم يجد الشاعر أبرع من أسلوب الكناية الذي اعتادت العرب استعماله في كلامها ؛ إذ «أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح»[57]، لأن هذا السبيل يزيد في إثبات المعنى وتقريره، فالشاعر الشاعر يروم أن يزيد في إثبات صفة الكرم للحسن بن رجاء ،وإثبات صفة الحاجة لذاته، ولذلك توسل بالكناية حتى يجعل هذه المعاني أبلغ وآكد وأشد[58] في ذهن المستمع، فالكناية في عرف الجرجاني (471هـ) تكتسب مزيتها من أنك أثبتَّ المعنى «من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق»[59]، ولا ريب في أن هذا ما يتغياه الشاعر الذي يطمع في عطاء جزيل من رجل يبالغ في إثبات الكرم له.

ويستمر الشاعر في بناء النموذج الذي أسسه للممدوح من خلال الصورة البلاغية، في البيت الثامن :

بسط الرجاء لنا برغم نوائب كثرت بهن مصارع الآمـال

فيدعي أن الممدوح بسط الرجاء له في وقت كثرت فيه المصائب، حتى قتلت آماله (الشاعر) التي أضحت صرعى. لكن هذه الآمال ستحيا من جديد بفضل الممدوح الذي بسط الرجاء. فالاستعارة تأتي هنا تأكيدا وتشديدا وقوة[60] في إثبات كرم الممدوح (بسط الرجاء)

من جهة، وشدة حاجة الشاعر (مصارع الآمال) من جهة ثانية ،وهذه العلاقة بين بسط الرجاء ومصارع الآمال شديدة الارتباط بالحجاج الذي يطرحه الشاعر، منذ البدء، والذي ينأى بنفسه عن التصريح به، فيلبسه لباس الاستعارة، ويجعل الصورة البلاغية جسرا يمرره من خلاله، فالصورة البلاغية «كلام نصفه وهو المصرح به من صنع النص أو المتكلم، ونصفه الضمني من صنع المستمع.وهذا الوضع هو الذي يكفل للصورة قدرتها الحجاجية»(61).

ثم إن أبا تمام، بعدما أدرك أنه تمكن من نفس المستمع ،وبلغ منه مبلغا عظيما ،وأن الممدوح في هذه اللحظة في حال من النشوة، والاستمتاع بالنموذج الذي رسمه له، يصل إلى النتيجة التي ينتظرها من الحسن بن رجاء قائلا:

أغلى عذارى الشعر إن مهورها　　　عند الكريم وإن رخصن غوالي

فالشاعر يستند إلى الحجاج بالقيم، فيضيف قيمة أخرى إلى القيم التي أضفاها على ذاته في الأبيات السالفة (قوة الإرادة والعزم - الصبر - المغامرة - شدة البأس)، وهي الشعرية ،وقد أكد بيرلمان أن تراتبية القيم في الحجاج، أهم من القيم نفسها، لأن درجة قبولها والتسليم بها تختلف من جمهور لآخر ،فما يميز كل «مستمع ،ليس القيم التي يسلم بها، بقدر ما يميّزه ترتيبه لها»(62). وتستمد قيمة «الشعرية» طاقتها الحجاجية من ثقافة العصر الذي سطع فيه نجم الشاعر؛ حيث كان الشعراء الفحول يحظون بمكانة مرموقة لدى الملوك والأمراء والطبقة الخاصة... ولذلك يؤكد الشاعر هذه القيمة من خلال الصورة البلاغية؛ إذ ادعى أن قصائده مبتكرة ،من خلال الإلحاح على عذريتها عن طريق الاستعارة التصريحية، فصرح بالمستعار منه (عذارى الشعر)، ورشح الاستعارة الأولى باستعارة ثانية ادّعى فيها أن عطاء

الممدوح أصبح مهرا (مهورها)، لإثبات معنى العذرية وتقوية معنى العطاء المنتظر. وليس ذلك غريبا على أبي تمام الذي قال فيه ابن الزيات: «إنك لتحلّي شعرك من جواهر لفظك وبديع معانيك ما يزيد حسنا على بهيّ الجواهر في أجياد الكواعب، وما يُدّخر لك شيء من جزيل المكافأة إلا ويقصر عن شعرك في الموازنة»(63). ثم يتجاوز الشاعر ذلك ليبالغ في التشديد على هذا المعنى بتوظيف موجه التوكيد، واسم التفضيل(أغلى) ليزيد المعنى طاقة حجاجية، ويؤكد تفوق قصائده على قصائد غيره في مقارنة مضمرة نستنتجها من خلال الحذف. ويتكرر الحذف، أيضا، في المصراع الثاني من البيت نفسه؛ حيث يقول: «وإن رخصن غوالي»، وتقديره «وإن رخصن عند غيره غوالي»، ليوجه الشاعر الحجاج صوب المقارنة بين تلقي قصائده العذارى عند الممدوح، وعند غيره. ولعل الشاعر قد أدرك، في هذه اللحظة، أهمية حجة المقارنة في مسار الحجاج، كيما يعرّف بشعريته، ويؤكد تفوقه في ساحة القريض.فالحجاج «لا يمكنه أن يتقدم دون استخدام المقارنة، التي نُقابل بها بين كثير من الأشياء من أجل تقويمها في علاقتها ببعضها، وبهذا المعنى، فإن حجج المقارنة يمكن أن تصنف باعتبارها حججا للتعريف، وأيضا استدلالا عن طريق التماثل»(64)، وهذا ما أكد عليه مؤلفا «مصنف في الحجاج...»، مضيفين أنه «يمكن أن تظهر حجة المقارنة أيضا من خلال استعمال اسم التفضيل، الذي يعبّر عن شيء باعتباره، إما متفوقا على كل الكائنات التي تنتمي إلى فئته، وإما بوصفه لا يُضاهى»(65).

ويستدعي الشاعر الآمال التي كانت صرعى ،فأحياها الممدوح (البيت الثامن)، ويكررها في البيت العاشر:

ترد الظنون به على تصديقها ويحكّم الآمـال في الأمـوال

ويعبر هنا عن التحول الذي طال تلك الآمال، فأصبحت هي المتحكمة في أموال الحسن بن رجاء وعطاياه ،مما يؤكد تحققها على يد ممدوح يصدّق ظنون الشاعر به، فلا يخيّب آماله في إكرامها البتة. ويتأكد هذا المعنى في البيت الحادي عشر؛ حيث يقول:

أضحى سميّ أبيك فيك مصدّقا   بأجلّ فائدة وأيمن فال

فقد عاد الشاعر لتقريظ الممدوح، بعدما نال جزيل العطاء، وتلقى نفيس الجوائز، فارتأى أنه لا بد من الاستعداد لخاتمة الخطاب ،بما يستهوي المستمع، ويثير نشوته، فلم يجد خيرا من أسلوب الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ،ليؤكد أن الممدوح اسم على مسمى، وأن فيه مايصدّق اسمه من الفعال الحسنة، لأن اسمه الحسن، ومنه قول الكميت ابن زيد الأسدي في الحسن بن علي :

وفي حسن كانت مصادق لاسمه   رئاب لصدعيه المهيمن يرأب(66)

ثم يختم أبو تمام قصيدته بتشبيه تمثيلي(67)، يحصل من خلال البيتين الأخيرين اللذين يُجمل فيهما مسار الحجاج في القصيدة كلها، بما يرضي المستمع الفعلي والكوني ،ويحفظ له ماء الوجه، فيقول :

ورأيتني فسألت نفسك سيبها   لي ثم جدت وما انتظرت سؤالي

كالغيث ليس له، أُريدَ غمامه   أو لم يُرد، بُدّ من التّهطال

ويبدو أن شاعر الصنعة آثر أن يوظف التشبيه التمثيلي، في الختام، وعيا منه بالقوة الحجاجية التي يحظى بها التمثيل في مثل هذا المقام، لأن آخر ما يقرع أذن المستمع يحظى بتأثير آكد. ولذلك أبى الشاعر إلا أن يثبت أن الممدوح مجبول على العطاء، فشبهه، وقد أسبغ عليه العطايا دون أن ينتظر سؤاله، ساعة رؤيته له،بالغيث الهطّال الذي لاينتظر سؤال الخلائق. وقد أثبت الجرجاني أن «تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، مما يحرك قُوى الاستحسان، ويثير الكامن من

الاستطراف، وأن «التمثيل» أخص شيء بهذا الشأن، وأسبق جار في البرهان، وهذا الصنيع صناعته التي هو الإمام فيها»[68].

واللافت أن الشاعر في استدعائه للغيث الذي يغيث الأرض ويحييها، أراد أن يرسخ صفة العطاء التي أثبتها، من قبل ،فأضفى على الغيث صفة التّهطال التي تحيل على العطاء المتكرر، وزاد هذا المعنى طاقة حجاجية بالتوسل بالجناس الاشتقاقي الذي يتحقق من خلاله رد العجز على الصدر[69] (سألت - سؤالي)، وفي ذلك تقوية لصفة العطاء بالتأكيد على أنها متجذرة في الممدوح لا طارئة ؛ فالممدوح كثير الكرم، يعطي باستمرار دون أن يُسأل، والغيث كثير الصبّ، لا ينتظر أن يرفع الناس حاجتهم إليه، ووجه الشبه بينهما صورة منتزعة من متعدد ،وهو العطاء الفطري الدائم الذي يوجه الشاعر المستمعَ صوبه، ويحتجّ له في القصيدة كلها كيما تُلبى حاجته، وينال مراده، ويعود محمّلا إلى المرأة التي ساءت علاقته بها بعدما أنفق أمواله كلها، والتي كان عليها، كما قال الشاعر، أن تنتظر خبب الركاب العائدة من ساحة الحسن بن رجاء.

وقد استطاع أبو تمام،حسب ما ورد في الأغاني، أن ينال جوائز الحسن بن رجاء ؛ إذ إنه قام فعانقه، وقال له: ما أحسن ما جلوت هذه العروس[70]، ثم أقام عنده شهرين، وأخذ عشرة آلاف درهم، وعطايا أُخَر، على بخل كان في الحسن بن رجاء[71]، ما كان لينجلي لولا براعة الطائي في التوفيق بين الشعري التخييلي والحجاجي التداولي، مما يؤكد أن الخطاب الشعري يقوم على الإثارة والتأثير، فهو خطاب بلاغي بالأساس، يخاطب العاطفة قبل أن يخاطب العقل ،ويعمل على الإطراب والحمل على الإذعان، وقد لا ينشد إقناع المستمَع إقناعا حقيقيا في كثير من الأحيان، بقدر ما ينشد حمله على الإذعان لما جاء به دون إقناع حقيقي[72].

خاتمــة:

لقد كانت مقاربتنا التطبيقية لقصيدة أبي تمام دليلا على قدرة البلاغة العربية على التعاطي مع الحجاج، مما يؤكد أن :

- البلاغة العربية بلاغة عامة تبحث في آليات التبليغ ،والإفهام، والإقناع، ولا تؤمن بالفصل بين جمالية الشعري التخييلي وصرامة التداولي الحجاجي.
- يتعين الخطاب الشعري ضربا من ضروب الحجاج ،يتفرّد بقدرته على التوسل بالأسلوب لتوجيه مسار الحجاج، وبالتالي القبض على المستمع، وجعله يذعن لما يعرض عليه ؛ فالأساليب البلاغية ليست مجرد محسنات، تقتصر على توشية القصيدة وتنميقها ، وإضفاء نوع من الرونق عليها ، بل إن الأسلوب البلاغي ضروري للإثارة والتأثر في كل حجاج.
- تتسم المؤشرات الإيقاعية بطاقة حجاجية قصوى، تتمثل في تحريك الحجاج العاطفي الذي يستدعي انفعالات المستمع، عبر تزاوج الجمالي والإقناعي، وقد تجلى ذلك من خلال ممدوح أبي تمام الذي اعتبر هذه القصيدة عروسا.
- تضطلع الصورة البلاغية بدور بارز في الحجاج ؛ فهي تحرك النفوس تحريكا شديدا، وتسوقها للانقياد لأطروحة المتكلم. فالاستعارات والكنايات والتشابيه تحظى بقدرة منقطعة النظير على صياغة المواقف، وتغيير الآراء ،لأنها تتيح إمكانيات أوسع للاستعمالات اللغوية، وتفسح مجالا أرحب للمبالغة في التعبير والإفراط في التصوير القائم على أساس التخييل،وقد استطاع الشاعر، بفضلها، أن يبلغ من الممدوح مبلغا عظيما.

- تتضافر أساليب البديع مع الصورة البلاغية لإضفاء قوة على الحجاج؛ فالصورة البلاغية حينما تتساوق، من حيث المعنى، مع أساليب البديع التي يختارها الشاعر بدقة، تستميل الأذهان، وتقوي المعاني المقصودة، وتقود المستمع إلى لإذعان.

الهوامـــش

(1) Chaim Perlman et Lucie Olbrecht Tyteca،Traité de l'argumentation ،ed de l'université de Bruxelles،5ème ed،imprimé en Belgique.1988.

(2) سامية الدريدي الحسني، الحجاج في الشعر العربي القديم ....، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط 1، 2008م ص 56.

(3) محمد العمري، أسئلة البلاغة، في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، 2013م، ص 18.

(4) نفسه، ص 19.

(5) Olivier Reboul،La figure et L'argumentation de la metaphysique à larhétorique ،Bruxelles،1986،p175-187.

(6) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء، ط 2، 2012م، ص 21-28.

(7) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف - القاهرة، ط 4، المجلد 2، ص 76-78.

(8) استعمل العرب كلمة «مقام» بالمعنى الذي ورد في صحيفة بشر بن المعتمر (ت210هـ)، وهو المعنى الذي وظفه محمد العمري، يُنظر مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 5، 1991م، ص 7-13.

(9) براون و يول تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة سعود - الرياض، ط 1 ، 1997م، ص 35.

(10) عبدالهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط 1، 2004م، ص 44-45.

(11) نفسه، ص 45.

(12) أبو العباس شمس الدين بن خلّكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، المجلد 2، ص 12.

(13) أبو بكر محمد الصولي، شرح ديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، سلسلة التراث، الجمهورية العراقية، ط 1، (د.ت)، ج 11، ص 32.

(14) وفيات الأعيان، ص 12.

(15) أبو بكر محمد الصولي، شرح ديوان أبي تمام، ص 32.

(16) شرح ديوان أبي تمام، (م.م)، ص 13.

(17) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط 1، 1994م، ج16، ص 529.

(18) سئل الخليل (ت 175هـ) لم سماه بالكامل، فقال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر (يُنظر: ابن رشيق، العمدة ص 136).

(19) Aristote،Rhétorique،Nouvel tradiction du grec،Pocket،département d'univers Poche،2007،p :129.

(20) نعيمة الواجيدي، الحجاج البديعي في شعر أبي تمام، 2015م، ص 6.

(21) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 18.

(22) نفسه، ص 13.

(23) سامية الدريدي ،دراسات في الحجاج ، قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط 1، 2008م، ص 7.

(24) باتريك شارودو، حول الإقناع في الخطاب السياسي، ترجمة محمد الولي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 6، 2015م، ص 86.

(25) محمد الولي،حول الاستعارة عند أرسطو، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 1، 2012م، ص 39.

(26) جابر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط 3، 1992م، ص 327.

(27) نشير، ههنا، إلى وظيفة تأكيد المعنى و المبالغة فيه التي تقوم بها الاستعارة حسب أبي هلال العسكري (الصناعتين، ص 206-211).

(28) Oswald، Ducrot ،Les échelles argumentatives، Les éditions de minuit،Paris،1980،p :18.

(29) موفق الدين بن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية - مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج 3، ص 40.

(30) Traité de l'argumentation ,p :91.

(31) Ibid ,p :474.

(32) الالتفات هنا بالمعنى الذي ذهب إليه ابن المعتز (296هـ)، وهو انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة، و من المخاطبة إلى الإخبار، وله معان أُخَر (كتاب البديع/57)، و (العمدة، ج 45/2)،و (الحاشية على المطول، ص 161).

(33) أبو القاسم جار الله الزمخشري ،تفسير الكشاف ،دار المعرفة، بيروت - لبنان ، ط3، 2009م، ص 29.

(34) تفسير الكشاف، ص 29.

(35) فعل الاقتناع يمكنه أن يستعمل استراتيجية لاستمالة الآخر. يُنظر باتريك شارودو، حول الإقناع في الخطاب السياسي، ص 88.

(36) R.brown.Clefs pour une poetique de la sociologie.ed.Actes sud.1989.p :132.

(37) Traité de L'argumentation ,p : 167.

(38) أبو الحسن بن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي عبدالحميد، دار الجيل - بيروت، ط 5، 1981م، ج 1، ص 130.

(39) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، (د.ط)، (د.ت)، ص 342.

(40) نفسه، ص 343.

(41) لحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي «عناصر استقصاء نظري»، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته ،عالم الكتب الحديث، 2010م، ج 3، ص 45.

(42) نفسه، ص 60.

(43) سامية الدريدي، دراسات في الحجاج، ص 8.

(44) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، من خلال أهم خصائصه الأسلوبية ،دار الفارابي - بيروت، ط 2، 2007م، ص 567.

(45) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة (د.ط)، (د.ت)، ص 267.

(46) نفسه.

(47) محمد الواسطي، أساليب الحجاج في البلاغة العربية، ضمن كتاب الحجاج مفهومه و مجالاته، ،عالم الكتب الحديث - الأردن، 2010م، ج 3، ص 148-149.

(48) نفسه، ص 50 .

(49) Traité de l'argumentation,p :107.

(50) عبدالقاهر الجرجاني (471هـ)، دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق محمود شاكر ،دار المدني - جدة، ط 3، 1992م، ص 69.

(51) يشير القزويني (739هـ) إلى وجود نوع ثان من الطباق، يسمى إيهام التضاد ،ومنه هذا البيت لأبي تمام. يُنظر: القزويني، الإيضاح، ص 258-259.

(52) نعيمة الواجيدي، ص 13.

(53) Aristote, Rhétorique ,p :229.

(54) دلائل الإعجاز، ص 72.

(55) نفسه، ص 70. و يُنظر أيضا الصناعتين، ص 205-206.

(56) وفيات الأعيان، ص 13.

(57) دلائل الإعجاز، ص 70.

(58) نفسه، ص 71.

(59) دلائل الإعجاز، ص 71.

(60) نفسه.

(61) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن،من خلال أهم خصائصه الأسلوبية،دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط 2، 2007م، ص 563 بتصرف قليل.

(62) Traité de l'argumentation ,p :109.

(63) وفيات الأعيان، ص 16.

(64) Traité de L'argumentation,p :326.

(65) Ibid,p :331.

(66) ديوان الكميت ،جمع و شرح و تحقيق محمد نبيل طريفي، دار صادر - بيروت، ط 1، 2000م، ص 524.

(67) التشبيه التمثيلي يختلف عن التشبيه الصريح، و يحصل من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، يُنظر أسرار البلاغة، ص 108.

(68) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 131.

(69) يسمى أيضا التصدير، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ،ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة ،يُنظر العمدة، ج 2، ص 3.

(70) الأغاني، ج 16، ص 532.

(71) نفسه.

(72) سامية الدريدي، دراسات في الحجاج، ص 6-7 بتصرف.

العوالم المجازية المشتركة في ضوء مسائل علم البيان

سعود بن حامد الصاعدي(*)

مدخـــل:

يستند هذا البحث على فكرة التفاعل مع الكون والاندماج فيه من خلال التجربة الحياتية،وذلك في ضوء علم البيان بمفهومه البلاغي المتأخّر، ولهذا التفاعل صور شتى تأتي ضمن عوالم مجازية متوازية، نقتصر منها على ثلاثة عوالم مترابطة وتتشكّل من خلالها التجربة الإبداعية هي عالم الطفولة وعالم الحلم وعالم الفن، وهذه العوالم في أساسها تقوم على تصوّرات نسقية تعبّر اللغة من خلالها عن عالم الواقع بشكل مغاير عن التعبير الواقعي المباشر، وهي في كل ذلك تستند على المخيلة ولغة المجاز، ومن هنا تحسن الإشارة إلى أمرين فيما يخصّ عوالم المجاز، وبالأخص الاستعارة بوصفها جوهر المجاز في أكثر تجلياته، حيث تختلف النظرة إليها وفقًا لرؤيتين:

1 - **الرؤية الموضوعية**: وترتكز على تصوّر يفصل بين اللغة والعالم، فهي ترى العالم موضوعًا خارجيًّا والاستعارة تعبيرًا لغويًا عن تداخل أشياء هذا العالم من خلال لغة يتم فيها استعمال اللفظ في غير ما وضع له على سبيل النقل لعلاقة المشابهة، وهذه الرؤية هي السائدة

(*) أستاذ مساعد بقسم البلاغة والنقد - كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى.

منذ بلاغة أرسطو، كما هي سائدة في الدرس البلاغي العربي، ويعبّر عنه تعريف الرماني للاستعارة في قوله: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[1]، ففي التعبير بالنقل ما يشير إلى أنّ اللفظ المنقول يُعبّر، في الاستعارة، عن موضوع ليس له، وذلك بعد نقله عن موضوعه الأصلي.

2 - **الرؤية التجريبية**: وهي نظرية الاستعارة التصورية، التي طرحها لايكوفوجونسون في كتابهما (**الاستعارات التي نحيا بها**)، وتستند على التجربة الحياتية مع أشياء العالم والاندماج بها ثم إنتاج تصوّرات استعارية نسقية ذات بنية متكاملة، فتكون الاستعارة حينئذ في التصوّر، وفي الربط الذي يحدث بين مجال ومجال آخر، بصرف النظر عن المشابهة، ثم يأتي التعبير الاستعاري على مستوى اللغة تبعًا لذلك.

ودون انحياز إلى أيّ من هاتين الرؤيتين، فإنَّ ما يهم في هذا البحث هوهذه الارتباطات التي تحدث بين المجالات، التي من شأنها أن تجعل مساحة الاستعارة، والمجاز بشكل عام، قابلة للاتساع والتمثّل على مستوى التحققات اللغوية وغير اللغوية من الحقول الأخرى، وفي هذا تحقيق للاندماج في العالم والتفاعل معه.

كما أنّ ما يهم من جانب آخر هوتلك النقطة الأساسية التي تتفق فيها الرؤيتان، الموضوعية والتجريبية، وهي: «أنّ الأشياء في العالم تلعب دورًا في تقييد نسقنا التصوّري، إلا أنها لا تلعب هذا الدور إلا عبر تجربتنا معها، وبهذا فالتجارب: 1 - ستختلف من ثقافة إلى أخرى، و2 - قد يتوقف فهمنا لنوع منها على نوعٍ آخر، أي أنّ تجاربنا قد تكون استعارية من حيث طبيعتهاً»[2].

ولعل هذا هو السبب في أنّ الصور المجازية ،كما يرى عبدالوهاب المسيري «جزء أساسي من عملية الإدراك، وهي مرتبطة بالنماذج المعرفية والإدراكية ورؤية الكون وخير وسيلةٍ للتعبير عنها»[3].

ومما يعزز هذا النظر هوأنّ الإنسان، كما يرى محمد مفتاح في نظرية الإطار[4] «لا يفكّر في فراغ أو من فراغ، وإنما يعيش في كون عبارة عن عدد من المنظومات المستقلة في وجودها من جانب، والمتداخلة في أداء وظائفها من جانب آخر، وما هذه المنظومات المستقلة إلا مجموعة من الأطر المرئية أوغير المرئية للأشياء المحسوسة والمعاني المجردة المستخلصة من خبرة حسية سابقة أوالمرتبطة وظيفيًا بإطارٍ حسيّ ما»[5]، وعلى هذا فالعوالم المجازية ليست إلا منظومات تستند على مجموعة من الأطر المرئية أوغير المرئية للأشياء المحسوسة والمعاني المجردة المستخلصة من التجارب والخبرات والمرتبطة بإطار ما، سواء كان هذا الإطار يمثّل عالم الطفولة، أو عالم الحلم، أو عالم الفن، أو أية عوالم أخرى.

على هذا الأساس سنعتمد في الربط بين العوالم المتوازية التي تنضوي تحت مظلة المجاز،باعتبارها تعبّر عن العالم بلغة مجازية عن تصوّرات خاصة بها، فالطفولة لها عالمها الذي يستند على تركيب المحسوسات وفقًا لمخيلة خصبة أقرب إلى ما يحدث في أفلام الرسوم المتحركة، والحلم له نظامه الرمزي والدلالي الخاص، والفن له رموزه ولغته التي تختلف عن لغة الواقع المنضبطة بالعقل، وستكون الدراسة في ضوء علم البيان، بمفهومه البلاغي المتأخر، بحكم أنّه العلم الذي يدرس اللغة المجازية بدءًا من أقلّ مستوياتها حيث التشبيه، وصولاً إلى أعلاها حيث الاستعارة، دون إغفال التمثيل والكناية التي تكتمل بها الرؤية البلاغية في التعبير عن العالم والاندماج فيه والتفاعل معه.

ثانيًا: مفهوم البيان ومستوياته و علاقته بالعوالم المجازية:

أ - مفهوم البيان ومستوياته:

يختلف مفهوم البيان بحسب النظر إليه وتناوله، فهو إمّا معرفي عام يعني بالرؤية المعرفية الشاملة التي ترى البيان طريقة كليّة في فهم الأشياء عن طريق رموزها وعلاماتها وما تدلّ عليه، أو لغوي يحتكم إلى اللغة المنطوقة في الإبانة عن المعاني، أو بلاغي يهتم بمسائل علم البيان حسب التصنيف البلاغي المعروف، من تشبيه وتمثيل ومجاز وكناية.

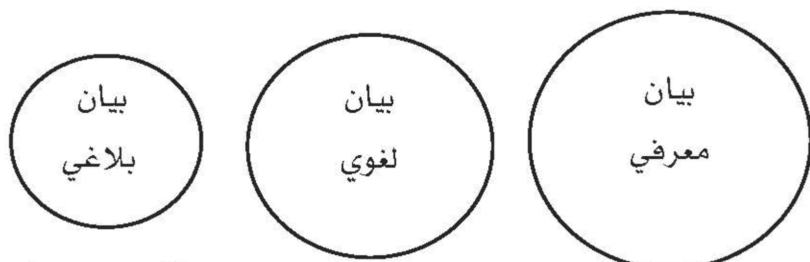
بدأ مفهوم البيان على يد الجاحظ معرفيًا شاملاً حين أشار إلى أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ[6]، ثم انحصر، على يده أيضًا، فصار يعني البيان اللغويّ، إلى أن صار، فيما بعد، علمًا يدرس ضمن علوم البلاغة، بحسب منهج السكاكي، يوضّح ذلك الدكتور محمد العمري بقوله:

«قد لا يكون من السهل الحسم في أمر السابق واللاحق داخل ذهن الجاحظ: هل فكّر أولا في المقام الخطابي ثم حاول تأطيره داخل مفهوم البيان، أم إن البيان بمعناه المعرفي العام هو المنطلق لتفكيره، ثم انحسر وضاق حتى لم يبق منه إلا البيان باللغة، فاحتكم فيه إلى المقام»[7].

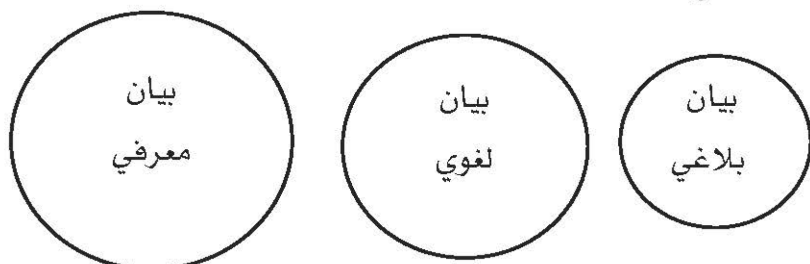
ثم يشير في السياق نفسه إلى أنّ الجاحظ قرئ من قبل البيانيين قراءة ضمنية تمثّل احتجاجًا على مفهوم البيان عنده، وذلك بتعويضه «بمفهوم ضيّق هوعلم البيان بالمفهوم الذي حدّده السكاكي وثبّته من جاء بعده»[8].

ومع أننا نختلف مع الدكتور العمري في وصف موقف البلاغيين من الاحتجاج على السكاكي[9]، إلا أنّ التتبّع التاريخي لمفهوم البيان يؤكّد

أنّه سار في تدرّج من الكل إلى الجزء، ومن العام إلى الخاص،وبالتالي فقد انتقل من الدائرة الأوسع إلى الدائرة الأقل سعة،إلى الدائرة الأضيق، وذلك على يظهر في الشكل التالي:



وفي دراستنا هذه ننطلق من المفهوم البلاغي المتأخّر، والغاية أن **تتّسع الرؤية لتشمل عوالم مجازية متوازية تلتقي داخل هذا العلم البلاغي** لتتسع به فتعيد إليه أفقه الرَّحب الذي يشمل الجانب اللغوي والجانب المعرفي، وبذلك نكون، وفقًا لهذا التصوّر، قمنا بعكس اتجاه السير التاريخي بدءًا من بيان السكاكي إلى بيان الجاحظ الأوّل، على هذا النحو:



وهذا يقتضي البدء ،في بحثنا هذا ،بمفهوم علم البيان عند السكاكي ومن جاء بعده، فهو كما ورد عند الخطيب القزويني، أبرز شراح السكاكي: «**علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطريقة مختلفة في وضوح الدلالة عليه**»(10).

فمن الواضح أنّ محور هذا البيان، بحسب هذا المفهوم، هوالصور التي تختلف على المعنى الواحد تعبيرًا عنه، فإذا وسّعنا النظر إلى هذا

(المعنى) أمكن أن نضع مكانه (التصوّر الذهني)، كما أمكننا أن ننظر إلى الصور المختلفة باتساع لتحل محلها العوالم المجازية، كالطفولة والحلم والفن.

ب - العوالم المجازية و علاقتها بمسائل البيان البلاغي تفاعلاً كونيًّا:

هذا هو مدخلنا الأوّل إلى هذا البحث، حيث نعنى بالوقوف على العوالم المجازية، ونقتصر فيها على هذه العوالم الثلاثة لما بينها من رباط بوصفها تنتمي إلى التجربة الإنسانية فيما يتعلّق بالإبداع، حيث ينمو عالم المبدع بتدرّج بدءًا بالطفولة، وإفادة من الحلم في التجربة النفسية، وصولا إلى عالَم الفنّ في فضائه المجازي الأوسع.

أمّا المدخل الثاني، فهو من جهة **التفاعل والاندماج بالكون**؛ إذ يمكن ملاحظة أن تصنيف مسائل البيان مبنيٌّ على التدرّج، كما هو الحال في التدرّج بين العوالم التي نحن بصدد دراستها، فمسائل البيان، كما هومعلوم، تبدأ بالتشبيه طرفًا، فالتمثيل، فالمجاز: (المرسل والاستعارة)، فالكناية في الطرف الآخر المقابل للتشبيه، ونعني بهذا التدرّج وفقًا لتصنيف الدرس البلاغي في تناولها ،حيث يبدأ البلاغيون بالتشبيه وينتهون بالكناية.

وبالنظر إلى حركة تفاعل هذه العناصر البيانية مع الواقع الخارجي، أي مع معطيات الكون، نجد التشبيه عبارة عن عقد مقارنة بين الأشياء؛ فهو «لا يلغي الحدود بين الأشياء والكائنات بل يظلّ محافظًا على تمايزها وانفصالها»[11]، ذلك أنّه «يفيد الغيرية ولا يفيد العينيّة ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد»[12]، وقد عدّ جابر عصفور هذه المحافظة على التمايز والانفصال من عدم التفاعل مع الأشياء والكائنات، وبالتالي عدم التفاعل مع الكون، غير أنّ من ينعم النظر يرى أن التشبيه بمثابة الخطوة الأولى في هذا التفاعل شأنه شأن الطفل

حين يتعرّف على الأشياء ويقارن بينها، كما أنّ مستويات التشبيه تعكس هذا التدرّج في التفاعل، إلى أن يصل الأمر إلى المجاز، في جوهر الاستعارة، حيث يتم التمازج والاتحاد والتفاعل الكامل، ثم ينفذ إلى الكناية في الطرف الآخر لتصبح دليلاً من جهة، ومحلاً لتفاعل الأفكار مع الكون حين ترتدي الأشياء وتعبّر بها عن المعاني .

ويمكن رصد حركة هذا التفاعل من خلال التدرّج الآتي:

1 - **التشبيه المرسل المفصّل**، نحو: «زيد كالبحر في العطاء»، ففي هذا المثال تبدو العبارة في أوضح أشكال التمايز والانفصال، وهي خطوة أولى في التعرّف على العلاقات بين الأشياء كما هي طريقة الطفل في التعلّم والاكتشاف.

2 - **التشبيه المؤكد المفصّل**، نحو: (زيد بحر في العطاء)، وهنا يقترب الطرفان قليلاً مع بقاء التمايز والانفصال، وتعد هذه خطوة ثانية في الاقتراب من الأشياء في عالم الطفولة.

3 - **التشبيه المرسل المجمل**، نحو: (زيدٌ يحاكي بحرًا)، وفي هذا المستوى يقترب الطرفان أكثر بسبب حذف وجه الشبه، وهو الرابط بين الشيئين، ففي حذفه مقدّمة لاعتبارهما شيئًا واحدًا.

4 - **التشبيه المؤكد المجمل**، وهو البليغ[13]، نحو: (زيد بحر)، وهنا يقترب الطرفان إلى حدّ التماس، وبذلك تتقلص الفروق أكثر ويصبحان على بعد خطوة من الاندماج والاتحاد.

5 - **الاستعارة التصريحية**، نحو: (رأيت بحرًا)، وفي هذه الحالة يحدث الاتحاد والاندماج في صورته الكاملة، غير أن هذا النوع من الاستعارات يغيّب صورة التفاعل وأنسنة الأشياء إلى حدّ ما .

6 - **الاستعارة المكنية**، نحو: (غضب البحر) و(ابتسم الربيع)، وفي هذا النوع تظهر صورة التفاعل الإنساني مع الكون، **ولهذا تعدّ**

الاستعارة المكنية الصورة المثلى في بيان درجة التفاعل بين الإنسان والكون.

7 - **الكناية**، نحو: (زيد كثير الرماد)، وهنا تنزاح الصورة من الذات (زيد) إلى الموضوع (الكرم)، فتنتقل على إثر ذلك حركة الاندماج والتفاعل الكوني من الذوات إلى المعاني والموضوعات، فالكرم، وهو معنى من المعاني، يرتدي صورة من الواقع تتمثّل في (كثرة الرماد) أو (جبن الكلب) أو (هزال الفصيل).

كما نلحظ في جانب الكناية إبراز التفاعل من زاوية أخرى أيضًا هي **رصد الأشياء والكائنات واستثمارها في إثبات المعاني وتقديمها شاهدًا عليها ودليلاً على الإثبات**[14].

فنلحظ مما سبق أنّ مسائل البيان تترقّى وتتدرّج حتى تصل إلى ذروتها في الاستعارة، وفي باب الاستعارة يمكن ملاحظة الاستعارة التمثيليّة التي تجمع بين الاستعارة والتمثيل لتنتج حالة أوسع يمكن اعتبارها عالمًا موازيًا للعالم الواقعي، وهذه الاستعارة تمتدّ لتشمل عوالم مختلفة كعالم الطفولة، والحلم، والفن، وبهذا يمكن اعتبار الاستعارة التمثيليّة هي أصل المجاز الأكبر، الذي يتّسع للتعبير عن العالم الواقعي بعالم مجازيّ موازٍ ونظير، كما هو الحال بالنسبة للعوالم التي ستتناولها هذه الدراسة، وهذا يتطلّب الوقوف مع أهم مسائل علم البيان التي يمكن استثمارها في هذا الشأن.

يرى عبدالقاهر أنّ مسائل هذا العلم تدور على المجاز والتمثيل والكناية ، وهذه المسائل الكبرى لم تكن كذلك إلا لأنّها قابلة للاتساع، لا إلى غاية كما هو تعبير عبدالقاهر[15]، حين يتاح لها أن تعبّر عمّا هو أوسع من الصورة في عبارة لغوية، كالتعبير عن حالة، أو مشهد، أو عالم، نوضّحها فيما يلي:

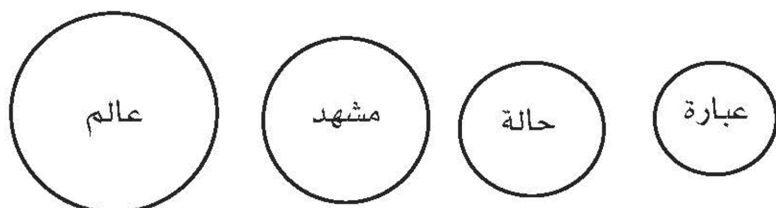
أ - **عبارة**: نحو: «رأيتُ بحرًا»، تريد رجلاً كريمًا.

ب - **حالة**: كما هو الشأن في التشبيه التمثيلي، حيث يتمّ فيه مقابلة حالة بحالة، نحو قوله تعالى: ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوْرَىٰةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًاۢ﴾ [الجمعة: 5].

ج - مشهد: نحو قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِۚ﴾ [المائدة: 31].

د - عالم: كما يحدث في عالم الطفولة من مشاهد تقابل الواقع، أو عالم الحلم في مشاهده الرمزية، أوعالم الفن في عوالمه الرمزية المتعددة ،و هي موضع هذا البحث .

و من الجدير هنا توضيح الترقّي السابق ،بغية إحضاره في الذهن ،من خلال الرسم التخطيطي الآتي :



بناء على هذا التصوّر يتسع إطار علم البيان ويصبح المجاز، بما في ذلك الاستعارة، آليّة تفكير يتعلق بالتصوّر الذهني ويتجاوز التحقق اللغوي إلى تحققات أخرى غير لغوية، أو كما يرى لايكوف وجونسون أنّ «اللغة الاستعارية هي تجلّ سطحي للاستعارة التصورية»[16]، كما أنّ الاستعارة، بحسب هذا التصوّر «تصبح آليّة تتحقق لغويًا (ضمن تحققات أخرى غير لغوية) وأنّه لا غنى عنها في فهم وإدراك العالم وتمثيله ذهنيًا»[17]، كما أنّ ذلك يدحض «التصوّر الذي يعزل ذهن الإنسان وجسده عن باقي عناصر العالم الخارجي، ويقصي من الاعتبار

فاعلية الجسد والخيال والثقافة في تنظيم العالم وفهمه، وبالتالي إعطائه معنى»[18].

ولعلنا بالنظر إلى التحققات غير اللغوية، بالإضافة إلى اعتبار فاعلية الجسد والخيال في تحقيق التصوّر الذهني قد اقتربنا من العوالم الأخرى والربط بينها، وذلك من خلال المجاز، بحكم أنّ المجاز، وبالأخص الاستعارة، يبني لنفسه عالمًا موازيًا لعالم الواقع يتشكّل من خلاله تصوّر خاص وفقًا لنظام معيّن، وتأتي العوالم الثلاثة (الطفولة – الحلم – الفن) لتمثّل عالما موازيًا مشتركًا بمحاذاة الواقع، ويمكن ملاحظة أن علم البيان باعتماده على المخيلة ولغة الصور يعدّ الميدان المناسب لدراستها في ضوء المسائل التي سلف ذكرها.

وعند إنعام النظر في هذه العوالم الثلاثة يظهر أنّ **عالم الطفولة** هوالعتبة الأولى للتفاعل مع العالم الواقعي من طريق الحسّ واكتشاف موضوعات العالم، ولهذا فلغته التصويرية، قياسًا بالحلم والفن، أبسط وأقلّ تعقيدًا، وتتناسب معه لغة التمثيل، أما **عالم الحلم** فحلقة وسطى بين عالمي الطفولة والفن، وهو خطوة لاحقة توغل أكثر في الاندماج، ولهذا جاءت لغة الحلم استعارية تتحد فيها العناصر، ثم يأتي **عالم الفن**، وهو أكثر تعقيدًا وأعمق تركيبًا، حيث تتحد فيه المسائل تمثيلاً واستعارةً وكنايةً، بما يؤكد استناد الفن على لغة الطفولة وذاكرتها، كما يستند على طريقة الحلم في التعبير عن مضامينه، وفي هذا ما يؤكد الارتباط الوثيق بين هذه العوالم الثلاثة بسبب اتكائها معًا على عالم الخيال الرحب.

ثالثًا: عالم الخيال واختزان الصور:

تُعَدُّ ملكة التخيّل من أهم الملكات التي يستطيع من خلالها المرء تأليف عالم خارج حدود الواقع؛ فالخيال، من هذا الجانب «مكوّنٌ

جوهري للتعبير عن التجربة الإنسانية في هذا الكون، ولجعل الإنسان يعيش فيه ويهيمن عليه»[19]، ولهذا كان لابد من الوقوف على مفهوم الخيال وعناصره، وكيفية عمله في الصور التي ينتخبها من الواقع الخارجي وطريقة تأليف الصور وإنتاجها، وفيما يلي بيان ذلك، في النقاط الآتية:

أ - مفهوم الخيال وطبيعته:

يرى جابر عصفور أن استخدام كلمة خيال يشير إلى «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ»[20]، كما يرى أن هذه القدرة ليست محصورة في استعادة الصور كما هي في الواقع، إذ تتجاوز الاستعادة إلى تركيب عالم جديد وتشكيله، حيث «تمتد فاعليتها إلى ما هوأبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالمًا متميّزًا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة»[21].

وقد أكّد عبدالقاهر من قبلُ على فضيلة الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة والعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة[22]؛ وهو ما يمنح الخيال قدرته على التغلغل في بواطن الأشياء والرّبط بين مفردات الكون، أوبالأصح الكشف عن الخيوط الخفية التي تربط الكون وعناصره في وحدة متكاملة؛ولذلك عُدَّ الفنّ الشعري، القائم على الخيال، أقدر على التعبير عن التجارب البشرية وأعمق من التاريخ؛ «لأنّه يكشف عن جواهر الأشياء وحقيقتها ويضمن وحدتها وانسجامها»[23]، بخلاف التاريخ الذي يرصد الأحداث والتجارب البشرية كما حدثت في الواقع، فيكشف عن سيرورتها الزمنية ولكنه لا يكشف عن جوهرها.

ومن المناسب هنا أن نتعرّض للناقد الإنجليزي كولريدج الذي أولى الخيال اهتمامًا خاصًا؛ فصاغ نظريته عن الخيال، حيث ذكر أثره العميق، وذكر أقسامه وفرّق بينه وبين التوهّم[24]، يقول:

«إنني أعتبر الخيال إذن: إمّا أوّليًا أو ثانويًا، فالخيال الأوليّ: هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنًا،...، أما الخيال الثانوي: فهو في عرفي صدى للخيال الأوليّ، غير أنّه يوجد مع الإرادة، وهويشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنّى له هذه العملية، فإنّه على أي حال، يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، ...، أمّا التوهّم فهو على نقيض ذلك؛ لأنّ ميدانَهُ المحدودُ والثابتُ، وهوليس إلا ضربًا من الذاكرة تحرّر من قيود الزمان والمكان، وتشكّل بالظاهرة التجريبيّة للإرادة التي نعبّر عنها بلفظ الاختيار»[25].

فمن الواضح وفقًا لهذه الرؤية للخيال أنّه نظامٌ منتج لا يتوقّف على النقل الفوتوغرافي، بل يتجاوزه إلى إيجاد عالم له نظامه الخاص بمحاذاة العالم الموضوعي الخارجي.

وترتكز ملكة الخيال على مكوّنات قوى النفس بدءًا بالحواس الظاهرة، مرورًا بالحسّ المشترك، وانتهاءً بالقوة المفكّرة، و«يمكن ترتيب هذه القوى على هذا النحو: القوة المفكرة، القوة الذاكرة، القوّة الحافظة، القوة الخيالة، القوى الظاهرة التي هي الحواسّ»[26]، حيث نلحظ أنّه ترتيبٌ يبدأ بالأعمق حتى ينتهي إلى الحواس الظاهرة، وفيما يلي بيان ذلك، في الفقرة التالية.

ب - مكوّنات الخيال:

يقودنا ما سبق إلى الوقوف على مكونات قوى النفس بوصفها ذات أثر فاعل في إنتاج الصورة الخيالية، حيث يتم ذلك عبر منظومة من القوى التي تفضي فيه كل قوة إلى الأخرى حتى ينتهي الأمر إلى إنتاج الصورة، وهذه القوى تنقسم في أساسها إلى ظاهرة وباطنة:

1 - **القوى الظاهرة**: وتتعلق بالحواس التي تباشر العالم الخارجي وتلتقط منه المشاهد، وعن طريق هذه القوى يتم جلب مادة الصور والعوالم الموازية من الخارج.

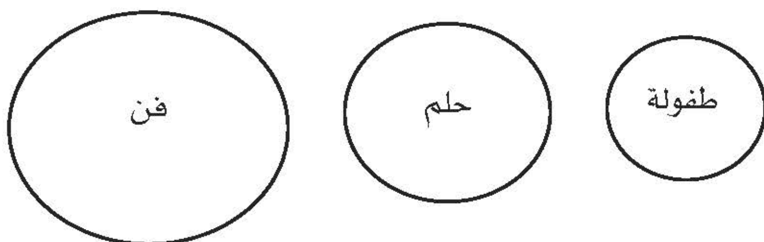
2 - **القوى الباطنة**: وتتعلق ببقية القوى بدءًا بالحس المشترك الذي يستقبل الصور من الخارج، ثم تستقبلها المخيلة، ومنها إلى الحافظة، ثم إلى الذاكرة التي تستدعيها أثناء الإنتاج، ثم إلى القوة المفكّرة التي من خلالها يتمّ تركيب الصورة في تفاصيلها وجزئياتها.

من هنا يمكن ملاحظة أنّ العوالم التي ترتكز على الخيال تختلف فيما بينها بالنسبة لمستواها ورتبتها، ففي عالم الطفولة ترتكز على العالم المحسوس أكثر، وتستثمر الحواس الظاهرة في تشكيل صورها، ثم تخزينها في الحافظة لزمن النضج.

أمّا عالم الحلم فيتجاوز ذلك إلى انعكاس ما تلتقطه الحواس من الواقع في صورة حلمية يتم استدعاؤها من الحافظة إلى الذاكرة، ثم تتم عملية القلب والتحويل والإنتاج في مشهد حلمي، دون أن يكون للمفكّرة التي هي جزء من الوعي أثرٌ في تشكيل الصورة.

في حين يصل عالم الفن إلى درجة أعمق، حيث يبدأ باستعمال الحواس، ثم حفظ الصور في الذاكرة زمنًا، ثم استدعاؤها من الذاكرة، ثم تشكيلها من خلال المفكّرة التي تربط المحسوس بالمعنوي، وتستبطن المعاني الخفيّة في صور الأشياء.

وعليه يمكن ترتيب هذه العوالم في مسار تدرّجي على هذا النحو:



نلحظ مما سبق أنّ التجربة الفنيّة، بالمعنى الإبداعي، ترتكز على هذا التدرّج، حيث تستثمر عالم الطفولة وعالم الحلم معًا، فالطفولة هي الذاكرة الأولى للمبدع، والحلم هو العالم النظير الذي يستطيع من خلال رموزه أن يصنع عالمه الإبداعي، أو على أقلّ تقدير الإفادة من طرقه التعبيرية، وهذا يؤكد الارتباط بين هذه العوالم أولاً، كما يؤكد رحابة علم البيان بمسائله على الربط بين هذه العوالم، حين نجعل مسائله، الكبرى خصوصًا (التمثيل - الاستعارة - الكناية) آليّات لاستثمار ما في الكون من معالم ومشاهد في التعبير عن التجربة الإنسانية، وهو ما يحقق لهذا العلم كونيّته باعتبار هذه المسائل، من الحقل البلاغي، هي المعنية بالخيال الذي يتم عن طريقه الاندماج في الكون و التفاعل معه، وبذلك يصبح هذا العلم - علم البيان - معنيًّا **بالفكر الإبداعي الذي يكشف ويكتشف ما في الكون بعد الاندماج والتفاعل.**

رابعًا: العوالم المجازية المشتركة:

يجدر فيما يخص هذه الفقرة أن نشير، في البدء، إلى فكرة العوالم المجازية من أساسها، وهي فكرة تتعلق بالوجود الإنساني، وبالإنسان بوصفه متجاوزًا لعالم الطبيعة، ومن هنا جاء التعبير بالعوالم المجازية، خصوصًا في الفنّ الذي يتعلق بعالم الإنسان الداخلي الذي

يحنّ ويتشوّف إلى عالم آخر، وهوما جعله يستثمر المجاز في التعبير عن عالمه الداخلي[27]، فكان أن جاءت فكرة العوالم المجازية التي يتم إسقاطها على الواقع لإضاءته ومحاولة فهمه، وقد أثمر ذلك عن توظيف عدد من العوالم المجازية في الفن بشكل عام، والأدب بشكل خاص، ومن هذه العوالم، على سبيل المثال، عالم الجن وعالم الجنون وعالم الحيوان وعالم الحلم، وكل هذه العوالم تصلح أن توظف رمزيًا للتعبير عن مشكلات الواقع واستبطان أسراره، بيد أن هذه الدراسة ستقتصر، فقط، على ثلاثة عوالم بينها ترابط وتدرّج في النمو، وهي تنمومن طريق الترقّي ،كما سلف ،من الأبسط إلى الأكثر تعقيدًا.

يعكس هذا الترقّي من الطفولة إلى الفنّ نموالتجربة الإبداعية في سياق إنساني اجتماعي كوني، حيث تتآزر فيه مخيلة الفرد مع مخيلة الجماعة في التعبير بمفردات الكون عن الفكر والشعور معًا، وذلك مايجعل من هذه العوالم الثلاثة وحدة مترابطة تتشكّل بها الرؤية ويصبح الكون فيها أداة وفضاء للتعبير في الوقت نفسه، بل وعالمًا واقعيًا موازيًا لهذه العوالم التي تتشكّل به ثم تعود وتشكّله من جديد، وفيما يلي نفرد مساحة لدراسة كل عَالم بمفرده، لنقف على طريقته في التعبير والتفاعل مع العالم الخارجي.

أ - عالم الطفولة:

يُعدُّ عالمُ الطفولة عالمًا مجازيًا من جهة أنّه عالمٌ يستند على الخيال في فهم الواقع، وإن كان يتفاعل مع العالم الخارجي بشكل مباشر، إلا أنّ هذا التفاعل ليس وعيًا بالوجود، إنما محاولة للكشف عن الوجود باختبار المحسوسات، وهذه هي الخطوة الأولى في التفاعل مع العالم، ولهذا يأتي المجاز في هذه المرحلة باعتباره عالمًا بديلاً يتم تدريب الطفولة عليه قبل الخوض في العالم الواقعي الذي يستند على

المفاهيم والعقل المنطقي، فيبدأ الطفل في تحسس وتلمّس الأشياء أولاً، ثم إذا أراد فهم العالم احتاج إلى تأليف عالم طفولي مواز للعالم الواقعي ليتم من خلاله تمرير الأفكار والمفاهيم والقيم إلى عقله من طريق مخيلته القابلة على اختزان الصور وتأليف عالم مواز للعالم في الخارج يساعده على فهمه، حيث يتم تركيب شخصيات رمزية بسيطة، أومسرحيّة، يقوم بالتفاعل معها ومخاطبتها بوصفها عالمًا موازيًا لعالم الكبار، حين ينقل التجربة من أسرته أومدرسته، فيربط بين عالمين بطريقة تمثيلية، يقابل فيه مشهدًا طفوليًا بمشهد واقعي، وذلك يتيح له التعلّم والتفكير الإبداعي معًا، وفي هذا السياق يؤكد الدارسون في علم النفس أنَّ أفضل الطرق لتعليم الطفل تتم عن طريقة تمثيل الأدوار وهي «محاكاة الواقع أومحاولة استعادته وبذلك يكون وسيلةً تحلّ محلّ الحقيقة فترةً قصيرةً من الزمن»[28].

وهذا يعني أنّه عالم مجازي مؤقت، تتم فيه محاكاة الواقع عن طريق التمثيل، وهو نظير ما يحدث في لغة التمثيل البلاغي من روابط مجازية تجعل الحالة في مقابل الحالة، وقد أشار عبدالقاهر في حديثه عن الأسباب التي تجعل للتمثيل قبولاً وتأثيرًا على النفوس، إلى «أنّ العلم الأوّل أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهوإذن أمسّ بها رحمًا وأقوى لديها ذممًا وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمةً، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض أوبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أويُعلَمُ بالطبع وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسَّل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[29].

وعلى هذا الأساس يهتمّ أدب الطفل بالخيال وارتباطه بعالم الحسّ والصور؛ «فصور الأدب المقدّمة مشتقة من القوى البصرية لتلائم

أحلام الطفولة، ويعتبر الخيال الملائم هوالذي يخلع على الأشياء والجماد والنباتات سحره الخاص وقواه الفاعلة حتى يقترب من الحدوثة والحداية،...،كما يهتمُّ بقدرة المبدع على الاندماج في الوجود والإحلال فيه وتمكين الطفل من معايشة هذا العالم في صورةٍ حلولية كليّة»[30].

ويمكن تقسيم الطفولة، فيما يخصّ التلقي،إلى طفولة معرفية تاريخية وطفولة إنسانية طبيعيّة، وفيما يلي بيان ذلك وتوضيحه:

1 - **الطفولة المعرفية**: وتتعلّق بالإنسان الأوّل والتلقي المعرفي في بداية التاريخ الإنساني، وأبرز مثال تتجلّى فيه هذه الطفولة قصة تعليم الغراب ابن آدم الأوّل سُنّة الدفن، حيث سيق في مشهد تمثيلي كوني، في قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ﴾ [المائدة: 31]، فالمشهد هنا سيق بوصفه مشهدًا موازيًا معادلاً للواقع، بقصد تعليم ابن آدم من خلال التمثيل سنة الدفن، ذلك أن ابن آدم الأوّل يعيش طفولة معرفية تتعلّق بموقفه من حدث جديد لا يعرف كيف يفعل إزاءه، فاحتاج إلى لغة التمثيل، وقد أشار الرازي في تفسيره إلى أنّ الله أرسل غرابًا لابن آدم؛ لأنَّه «إنما قَصَدَ تعليمَه على سبيل المجاز»[31].

ويؤكد ابن عاشور على اعتبار هذا المشهد الكوني أوّل مشهد حضاري في تاريخ البشر تلقّى فيه الإنسان الأوّل معارفه الأولى، إذ يقول: «وهذا المشهد العظيم هو أول مشهد حضارة في البشر، وهومن قبيل ستر المشاهد المكروهة، وهو أيضًا مشهد أوّل علم اكتسبه البشر بالتقليد والتجربة، وهو أيضًا مشهد أوّل مظاهر تلقّي البشر معارفه من عوالم أضعف منه كما تشبّه الناس بالحيوان في الزينة فلبسوا الجلود

الحسنة الملوّنة وتكللوا بالريش الملوّن وبالزهور والحجارة الكريمة، فكم في هذه الآية من عبرةٍ للتاريخ والدين والخلق»[32].

فابن عاشور هنا يؤكّد على أمور عدة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار في سياق دراستنا هذه، هي تأكيده على فكرة **المشهد، والأوّلية، والإفادة من العوالم الأخرى**، فهوبحسب قوله «أول مشهد حضارة في البشر» و«مشهد أوّل علم اكتسبه البشر بالتقليد والتجربة» و«مشهد أوّل مظاهر تلقّي البشر معارفه من عوالم أضعف منه، أي عوالم خارج عالمه» يمكن النظر إليه على أنّه يمثّل الطفولة التاريخية للإنسان الأوّل بإزاء العالم الكوني.

وما يربط هذا المشهد بالطفولة = المشهدية، والأوّلية، والتلقي، والتقليد والتجربة، والإفادة من عالم الحيوان.

وفي سياق الطفولة التاريخية تندرج البدايات الأولى للمجتمعات الإنسانية التي تتلقّى معارفها من طرق موازية في الطبيعة، كما تستند على الخيال، وهي شبيهةٌ بالطفولة في مراحلها الأولى في مواجهة العالم بالخيال لصناعة المعرفة وتفسيرها.

2 - **الطفولة الطبيعية**، وتتعلّق بالإنسان الفرد، من حيث وجوده ونموّه، وهي تضارع الطفولة التاريخية للإنسان الأوّل في تلقّي المعارف عن طريق الموجودات المحسوسة والتجربة والتقليد، والشغف باللغة التمثيليّة، ومن هنا كان التمثيل ألصق بعالم الطفولة، أوبما يتلقّى من المعارف الأولى، أوالغريبة، التي يراد لها الفهم والاستحكام، ولهذا ربط عبدالقاهر بين التمثيل ولغة النفس الأولى، حين أشار إلى أنّ «أنسَ النفوس موقوفٌ على أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلَمُ بالفكر إلى ما يعلَمُ بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المستفاد من طرق الحواس، أوالمركوز فيها من جهة الطبع

وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام»[33]، وذلك بسبب «أنّ العلم الأوّل أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة»[34].

بناء على ما سبق يتّضح أنّ الطفولة،سواء في مستواها الكوني التاريخي أو الطبيعي الفردي،إنما تبدأ في التعاطي مع الوجود بلغة المجاز الذي من خلاله تضيء العالم الخارجي وتكوّن رؤية عنه،ولهذا كان عالم الطفولة عالمًا مجازيا يسبق عالم الواقع بدرجةٍ تمهيدًا للدخول فيه والتفاعل معه.

ب - عالم الحلم:

يؤدي الحلم معانيه عن طريق «سلسلة من الصور أوالأحداث التي تظهر للنائم»[35]، وهذه الصور والأحداث منتخبةٌ من عالم الواقع بعد تشكيلها في الحلم وفقًا لمنطقها الرمزي وتركيبها تركيبًا مختلفًا عمّا هي عليه في الواقع الخارجي، لأنّ بناء الحلم يرتكز على التعبير النفسي للحالم، في حالة ما إذا كان ما يراه من قبيل الأحلام، فإن كان من قبيل الرؤيا التي تستشرف المستقبل فإنها حينئذ تفتقر إلى التأويل، وسيأتي الكلام عن أنواع المنامات، بيد أنّ الحديث هنا يتناول الحلم باعتباره العالم الشائع بمحاذاة الواقع، وله علاقة بخبرات الإنسان وتجربته في الحياة، ثم انعكاس ذلك على عالمه الإبداعي فيما يتعلّق بالفن.

وكما مرّ بنا سابقًا فالحلم يستند على الحافظة، فالذاكرة التي تستدعي الصور منها، ثم تركيب ذلك عن طريق الانتخاب والنقل والتحويل.

والذي يهمنا في هذه الدراسة هو (سلسلة الصور والأحداث) باعتبارها عالمًا موازيًا، وهذا يجعلنا نتوقّف قليلا مع نوعين من الحلم:

1 - **الرؤيا**، وقد اختصّت بهذا المصطلح لأنّها خارجة عن طبيعة الحلم في تكوينه ودلالاته النفسيّة، وإنما هي «أمثلة منضبطة في التخيُّل جعلها الله إعلامًا على ما كان أو يكون»[36]، وقد فُرِّق بين الرؤيا والحلم، فيما يخصّ النائم، بأنَّه «غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن وغلب الحلم على ما يراه من الشرّ والقبيح ومنه أضغاث أحلام»[37]، وإلا فإنّ الرؤيا والحلم باعتبارهما خارج العالم الواقعي ينتميان لعالم واحد هوعالم الحلم؛فكلاهما يطلقُ على ما يراه النائم من صور وأحداث[38].

2 - **الحلم**، وهوما يتعلّق بحديث النفس وما يتشكّل في مخيّلة النائم في سلسلة صور لأفكار النائم، وهي أشبه باللغز المصوّر والكتابة المصوّرة، بحسب فرويد[39].

ومحلّ عناية الدراسة هنا هولغة الحلم، سواء ما يتعلق بالرؤيا أوبالحلم بوصفه أحاديث نفس تتشكّل في هيئة صور وأحداث بمحاذاة الواقع،إذ على هذا الاعتبار يمكن النظر إلى عالم الحلم على أنّه عالمٌ مجازيٌّ «يستعين على نقل أفكاره بصورٍ من الطبيعة»[40].

وبالنظر إلى لغة الحلم نجدها تستند على ما يمكن وصفه بالاستعارة التمثيليّة،وسنركّز في أمثلتنا على الرؤيا لانضباطها في التخيُّل، كما أشار إلى ذلك أبوالعباس القرطبي[41]، بسبب أنّ هذا الانضباط يجعل الرموز في الرؤيا في مقابل مدلولاتها الخارجية؛ ففي رؤيا عائشة رضي الله عنها قالت: «رأيت ثلاثة أقمار سقطن في حجري، فقصصت رؤياي على أبي بكر الصديق. قالت: «فلما توفّي رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال أبوبكر: هذا أحدُ أقمارك وهوخيرها»[42].

فلنحظ في هذه الرؤيا أنّها مشهد تصويري استعاري، له لغته وعناصره التي تتآزر في أداء معنى الرؤيا وما تؤول إليه، وهذه العناصر

هي صورة الأقمار في مقابل الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبيه، والحِجر في مقابل الحجرة، وسقوط الأقمار في مقابل خلوّها من مكانها.

وكذلك الأمر بالنسبة للرؤيا الغريبة في تركيبها كما في رؤيا ملك مصر ﴿سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ﴾ [يوسف: 43]، وكما في حديث الظلّة فيما رواه ابن عباس رضي الله عنه في رؤيا الرجل الذي جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم حين رأى ظلّةً تنطف السمن والعسل[43].

ويلحق بذلك الأحلام المتشابكة في صورها، في شكل أخلاط، حيث تفتقر إلى تفسير رموزها للوصول إلى أفكارها الكامنة التي هي نتاج رغباتٍ مكبوتة.

بناءً على ذلك يمكن تقسيم لغة عالم الحلم إلى ثلاثة مستويات:

1 - **المستوى الأوّل**: تظهر فيه الصورة الحلمية منضبطة في دلالاتها واضحة غير غامضة، ذات رموز ظاهرة لا تحتاج تأملاً عند التأويل، وغالبًا ما تكون هذه الصور مبنية على التشبيه البسيط والتركيب غير المعقّد، وهي تضاهي التشبيه المفرد والمتعدد.

2 - **المستوى الثاني**: تظهر فيه الصورة عميقة التركيب، ذات غرابة، تبدو أجزاؤها في الوجود على انفراد، فيما يظهر التركيب جديدًا بفعل الحلم؛ إذ لا وجود للصورة على هيئتها التركيبية في الخارج، وهي تضاهي التشبيه الخيالي عند البلاغيين.

3 - **المستوى الثالث**: تظهر فيه الصورة مختلطة الملامح، لا رابط بين رموزها، ولا تناسب بين مشاهدها، وكأنما هي أخلاط من مشاهد متفرّقة وصور ممزّقة، وهذا المستوى شبيه بصور الشعر الحديث الغامضة التي يتم تفسيرها وفقًا للمنهج النفسي[44].

في ضوء ما سبق يتضح أنّ بنية الحلم تضارع بنية اللغة، وهذا هوالقاسم المشترك بينهما، وهوما جعل عالم الحلم ضمن دائرة علم البيان، إذ تظهر في مسائل علم البيان، من تمثيل ومجاز مرسل واستعارة، وقد أشار لاكانإلى أنّ التكثيف عند فرويد يقابل الاستعارة، والنقل يقابل المجاز المرسل، «حيث تتحوَّل أساليب الكبت وبنية الأحلام التي درسها فرويد إلى وسائل بلاغية، ويصبح مفهوما التكثيف والنقل بوصفهما أسّ اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة»[45].

فلو افترضنا الرؤيا، باعتبار لغتها هي ذاتها لغة الحلم، في هذا المشهد:

«قمرٌ يسقط في حِجْرِ امرأة»، فالقمر هنا دالٌّ مجازيّ في مقابل خيار استبدالي آخر هوالرجل، أوما يقابله في التأويل، وهذا ما يُسمّى بالمحور الاستبدالي، أما ما يتعلق بالمحور التأليفي فنلحظ من خلال تجاور الكلمات: «قمر/ يسقط/حِجْر/امرأة» لتتشكّل من هذا التجاور الأفقي دلالة الرؤيا/ الحلم كاملةً، وهكذا «يمكن القول إنّ بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة بدال من سلسلة أخرى، بينما المجاز المرسل ينبني على أساس التحوّل من دال إلى آخر داخل السلسلة نفسها أوبعبارة أخرى، فإنّ الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي»[46].

وقد أشار رومان جاكبسون إلى أنّ الصور البلاغية يفسّران، وبخاصة الاستعارة والمجاز المرسل، اعتمادًا على محوري الاستبدال والتأليف[47]، وما شار إليه جاكبسون ليس مقصورًا على المجاز المرسل فيما يخصّ المحور التأليفي، بل يشمل حتى المجاز العقلي الإسنادي، ونرى أنّ الفرق بين المجازين في هذا المحور هوأنّ المجاز المرسل يعتمد على الاستبدال والتأليف معًا؛ففي نحو: «أمطرت السماءُ عشبًا»

تم استبدال الماء بالعشب مع مراعاة علاقة التجاور، في حين يقتصر المجاز الإسنادي على علاقة التأليف، حيث يتم إسناد الفعل إلى فاعل آخر هوبسبب من الفاعل الأصليّ، وهوقريبٌ من المجاز المرسل في التجاور بين الدال الأصلي والدالّ المجازي.

يتبيّن مما سبق أنّ لغة الحلم تفتقر في قراءتها إلى أدوات البلاغة في جانبها المتّصل بمسائل البيان الكبرى، من تمثيل ومجاز لغوي (استعارة - مرسل) ومجاز إسنادي، وكناية،وهذا يعني أنّ عالم الحلم في نظامه الرمزي مركّبٌ من المجاز بكل أنواعه،بما يعضد فكرة توسيع الصورة البيانية من نطاق المشهد إلى نطاق العالم المكتمل في تسلسل أحداثه ومنطقه المجازي الخاصّ،ويبدو الحلم هو الخطوة الثانية، بعد الطفولة،في الاتجاه إلى عالم الفنّ المعقّد،والمركّب من عالمي الطفولة والحلم معًا، أو المتجاوز لهما في التعامل والتفاعل مع المجاز بشتى صوره.

ج - عالم الفنّ:

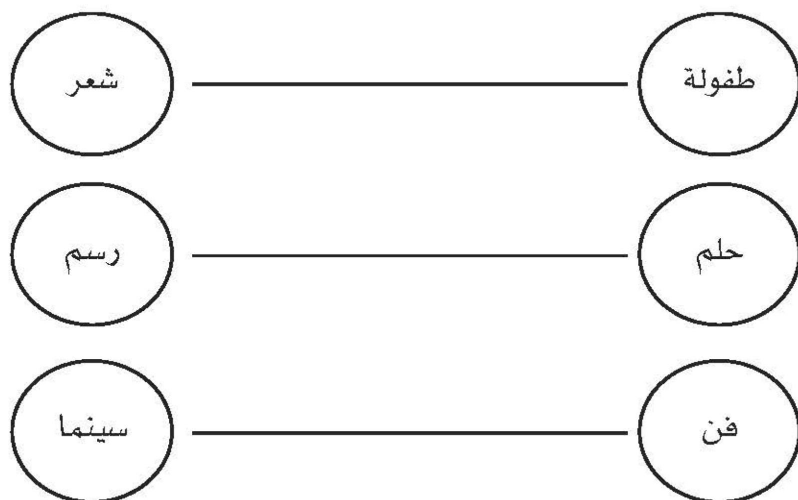
أوردت الدكتورة إنصاف الربضي عددًا من تعريفات الفنّ، جاء من بينها تعريف يرى أنّه «خلقُ عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفًا بوجه ما لهذا العالم الذي نحيا فيه»[(48)]، وهوما يتقاطع مع دراستنا هذه من أنّ الفن عالم مجازي يحاذي عالمنا الذي نحيا فيه ونعيشه، بيد أنّ له منطقه الخاص والمخالف لواقعنا وإن كان يفيد من الواقع في مادّته الأولى التي يتم تشكيلها في الخيال.

ومن الصعوبة بمكان تصنيف الفنون حسب الرتبة، لأنّ كلّ جنس له أدواته وأسلوبه في تشكيل هذا العالم، فالشاعر أدواته كلماته، والرسّام ألوانه، والنحّات إزميله، والعازف أداة العزف التي يتمّ بها توزيع الإيقاع الصوتي على الزمن لإيجاد قطعة موسيقية تحاكي الشعور الإنساني من حزن أوفرح، وعالم الفنّ في الحقيقة هوعالم الفنون الجميلة التي

لايسهل تصنيفها في قائمة نظرًا لأنّ الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان، ولأنَّ هناك بينها اتصالات عدوى وتبادل وتنتقل من بعضها إلى بعضها الآخر(49).

ونظرًا لهذا الارتباط بين الفنون الجميلة فإننا سنقف مع ثلاثة فنون هي أشدّ ارتباطا ببعض، هي الشعر والرسم والسينما، أمّا الشعر فلأنّه الفن القولي المرتبط مباشرةً بأعماق الإنسان وعالمه الخيالي، وأمّا الرسم فلأنّه الوجه الصامت للشعر في ألوانه ورسومه، وأمّا السينما فهي الصورة المتحركة للعالم الخيالي، بالإضافة إلى أنّها أحدث الفنون وآخرها فهو «فرع حديث من المعرفة يبحث في (علم الفِلم) ليستخرج النظريات والقواعد الأساسية التي يقوم عليها فن الشريط»(50).

وعلى هذا، فالشعر والرسم والسينما عوالم فنيّة متقاربة، تأتي في تقاربها مشابهة لعوالم الطفولة والحلم والفن، كما تأتي مقابلة لها في ترابطها، بحيث يتناغم الشعر مع عالم الطفولة، والرسم مع عالم الحلم، والسينما مع عالم الفنّ في تقنياته وتعقيداته،بما يمكن توضيحه في الشكل الآتي:



فنلحظ من خلال الشكل السابق أنّ السينما وهي الشكل الفنّي الأخير قد اختزلت التجارب الفنية في عالمها،كما أنّ الفنّ نفسه اختزل عالمي الطفولة والحلم معًا في عالمه،ولهذا قابلنا بين الفن والسينما مع أنّ السينما جزءٌ من الفنّ باعتبار هذا الرابط بينهما،ولهذا السبب اقتصرت في البحث على هذه الفنون الثلاثة باعتبارها تمثّل التقابل بين العوالم الثلاثة في علاقاتها المشتركة.

1 - الشعر:

يَعدُّ محمود شاكر الشِّعرَ الفنَّ الأعلى من بين الفنون بسبب ارتباطه بالإنسان ارتباطًا مباشرًا، لأنَّ الفنّ القولي أوثق الفنون صلةً بالإنسان ينبوع هذا الفن؛يقول: «واعلم أنّي أعدُّ فنّ الشعر وفنّ الكلام المبين، هوالفنَّ الأعلى،وماسواها منموسيقى وتصوير ونحت، هي الفنون الدنيا، وكلُّها خدَمٌ لهذا الفنِّ الأعلى»(51)، على أنّ هذا الحكم لا يعني تحقيرًا أوتهميشًا للفنون الأخرى، وإنما هو، كما قال، «تنزيلٌ لهذه الفنون منازلها التي يوجبها النظر، فالإنسان وحده ينبوع هذا الفن، أيًّا كان هذا الفن، وبذلك صار أصل هذه الفنون، أعلاها وأدناها، مُشتَرَكًا بلا ريبة، وإنما يأتي التفاضل بينها من شيء آخر: من الصلة بين الفنّ وأداته، وبين الأداة وينبوع الفنّ، وهوالإنسان»(52)، وهذا ما يجعل الشعر أعلى الفنون وأرقاها؛ «فأدوات الفنون جميعًا، سوى الشعر والبيان، مجتَلَبةٌ من خارج الإنسان، وهي بالنسبة إليه مادّة ميتة غير نامية، وإنما ينمّيها الفنّ النابع من نفس صاحبه، أمّا الشعر والبيان فمادتهما نابعةٌ من الإنسان نفسه منذ يولد، وهي أيضًا مشاركةٌ للفنّ الأعلى في بعض الينابيع أوأكثرها، وهي فوق ذلك مادةٌ حيّة ناميةٌ بحياة الإنسان ونمائه»(53).

بناءً على هذا التصوُّر الذي يطرحه شاكر يمكن القول إنّ الشعر، بما أنّه ينبع من أعماق الإنسان، وينمو بنموّه، فهو عالمٌ داخليّ يموج داخل الشعور العميق، بدءًا من مرحلة الطفولة التي تختزن تجارب الإنسان الأولى في ذاكرته ، وهذا ما يجعل من الشعر عالمًا مجازيًّا لا يعبّر عن الإنسان إلا حين يستعمل لغة المجاز القادرة على نقل الشعور بالصور المعبّرة، مستعينةً بتجارب الإنسان الأولى، وفي هذا ما يعضد حضور الطفولة والحلم معًا في عالم الشعر المجازي، إذ تحضر الطفولة بوصفها الذاكرة الأولى التي تختزن التجارب العميقة في التفاعل مع العالم، في حين يحضر الحلم بوصفه رافدًا من روافد الشعر في تعزيز الرؤية المجازية للشعر بسبب تقاطعهما في أداء مضامينهما بطريقة واحدة تمتاح من عالم اللاشعور.

وقد عالج شاكر أزمنة الإبداع في بناء النص الشعري بما يؤكد هذه الرؤية العميقة، حيث قسّم الأزمنة التي تتعلّق بالإبداع إلى ثلاثة أزمنة:زمن الحدث، وزمن النفس، وزمن التغنّي، وذكر أنّ «زمن النفس خفيٌّ جدًا، لأنّه كامنٌ في قرارة النفس الشاعرة، متدفّقٌ في أعماقها السحيقة، والشعراء يجدونه في أنفسهم بالقلق والحيرة، وبالاستغراق والاستبطان»(54)، وهو، كما وصف، «الزمن الشعريّ على الحقيقة، وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة في غناء الشعراء، وفي مقاطع هذا الغناء، وفي تشعيث زمن الحدث وزمن التغنّي لأنّه هو المتحكّم في بناء الغناء وفي تكامله»(55).

ولئن كان شاكر يتحدث عن بناء الشعر في إيقاعه وما يتعلّق بالشعور الخفيّ الذي يؤثّر في بناء النص الشعري إلا أنّ هذا يشير من جانبٍ آخر إلى عالم الشعر ومنطقه الخاص في تراكيبه وصوره التي تنبع من أعماق النفس السحيقة، على حدّ وصفه، وهذا بلا ريب يفتقر إلى لغة خاصّة لا تنتمي إلى الضوابط العقلية التي تمليها لغة الواقع،

شأنه شأن الحلم.

ولعل هذا ما أدّى إلى التعبير عن مكامن الشعور بأدوات الكون، وهوما يحقق الاندماج والتفاعل مع الكون من خلال اللغة المجازية ؛فكان الكشف عن الروابط الخفيّة بين عناصر الكون وتأليف أعناق المتنافرات في ربقة، والعقد بين الأجنيات معاقد نسب وشبكة، على حد تعبير عبدالقاهر(56)، من أسباب استحقاق الفضل وتحقيق الشعريّة العالية.

وبالنظر إلى لغة الشعر المجازية نجدها تستثمر الكون في التشبيهات والاستعارات والكنايات، فالشاعر يحاول، من خلالها، صناعة عالم بمحاذاة العالم، إذ يستعمل كل موجودات العالم الحسّي استعمالاً مجازيًا، وينظر إلى الأشياء المحسوسة من زوايا متعددة لينفذ إلى معانيها فيوظفها لمعانيه وأفكاره، فعلى سبيل المثل يستعمل الشعراء القمر في دلالات مختلفة حسب اختلاف السياقات، حيث يدلّ تارة على النباهة والشرف، وتارة على الكمال بعد النقصان والنقصان بعد الكمال وما يتفرّع عن ذلك من فروع لطيفة، وغير ذلك من الأحوال الكونية التي يتجلّى فيها(57)، وما من شكّ في أنّ هذا الاستعمال يدور على أقطاب مسائل البيان الكبرى: التمثيل والاستعارة والكناية.

2 – **الرسم:**

قارب النقاد بين الشعر والرسم على اعتبار أنّ الشعر رسم بالكلمات والرسم شعرٌ بالألوان، ونلحظ هذا الإحساس بالتقارب من جهة المصطلح المشترك، حيث يوصف عمل الشاعر بالتشكيل، والرسم معتَبَرٌ فيه تداخل الألوان والظلال لتشكيل صورة كليّة لها دلالة ظاهرة ودلالة باطنة، فالدلالة الظاهرة هي الدلالة الحرفيّة، والدلالة الباطنة هي الدلالة المجازية، حيث لا يتم تلقّي الصورة بناءً على معناها

الظاهر من اللوحة، وإنما بناءً على معناها المجازي، وهونظير دلالة معنى المعنى عند عبد القاهر.

وبالنظر إلى الرسم، في مدارس الفنّ التشكيلي الحديثة، نجده يستند على فكرة التأليف والاستبدال، وهما المبدآن اللذان تتأسس عليهما علاقات المجاز بنوعيه، الاستعارة والمجاز المرسل والإسنادي، وأشهر مدارس الفن التشكيلي الحديث، التكعيبيّة والسريالية[58]؛ فالتكعيبية تستند على التأليف الأفقي، والسريالية تستند على المحور الاستبدالي، و كلتا المدرستين ذات دلالة مجازية، و لهذا نرى الاستعارة والمجاز المرسل تتجاوز الفن اللغوي إلى الفن التشكيلي، حيث «تتعدّى ذلك (الفنون اللغوية) إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يلاحظ أن المجاز المرسل في الاتجاه التكعيبي يعدّ سمة غالبة على رسوماته، ذلك أنّه يفكك موضوعه إلى مجموعة عناصر من العناصر الصغيرة التي تربطها بموضوعها علاقة الجزء بالكل، أوعلاقة المجاورة المكانية والزمانية، أما الاتجاه السريالي،..... فإنّه ينزع منزعًا استعاريًا في تصوير الأشياء، وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه، تقوم على المشابهة»[59].

ويمكن القول ،فيما يخصّ الفن التشكيلي/الرسم،إنّ أقرب مدارسه وأكثرها علاقة بعوالم المجاز المدرسة السريالية، أو بالأصحّ الاتجاه السريالي،لقربه من عالمي الشعر والحلم فهو ألصق بهما ويتميز بكثافة مجازية مع غرابة في التركيب،تجعله أيضًا مدخلا مناسبًا للفنّ السينمائي الذي تتحوّل فيه الصور السريالية والحلمية إلى صور متحركة في شريط ممتد وفضاء مكاني يتحوّل إلى جزء من الصورة.

3 - السينما:

تعدُّ السينما، بما في ذلك الصورة التلفزيونية، صورة حركية مبنية في أساسها على الصورة البلاغية في بعدها التمثيلي والاستعاري، حيث

تتحوَّل الصور في السينما إلى سلسلة من الصور الفنية ذات العلاقة بالفضاء المكاني المحسوس، ذلك أنّ «فنّ السينما لكونه عملية إبداعية،.... يُخضعُ المكانَ إلى سلسلة من التحويلات الارتقائية التي تجعل المكان وجودًا محسوسًا بما تسقطه عليه العملية الفنية من قيم جمالية تسهم في تحقيق الملامح التعبيرية المطلوبة»(60).

ومما هو جديرٌ بالعناية في هذا الحقل هو المستوى الدلالي المستند على المجاز، حيث تستند السينما في مستواها الدلالي والتصويري على الاستعارة التمثيلية، ويظهر فيها التركيب الغرائبي الشبيه بعالم الأحلام في سرياليته؛ «فالأفلام السينمائية بما تملكه من إمكانات هائلة، وقدرات خارقة على تغيير زوايا النظر وأبعادها، وتنظيم أشكال التقاط المشاهد انطلاقًا من علاقة الجزء بالكل أو علاقة التجاور، هي أفلام مجازية في المقام الأول»(61).

وبالنظر إلى الجانب البلاغي في السينما نلحظ ما يسمى بالمحور التأليفي في تنظيم المشاهد واستثمار خاصية حذف المشهد وتوصيل مشهدٍ بآخر في الوقت نفسه، وهذا الحذف أحد مستويات الحذف الكبرى الذي يتجاوز حذف الكلمة والجملة والعبارة إلى حذف المشهد، ويكون غالبًا في السرد القصصي الذي تكون فيه المشاهد أساس البناء، وهو أسلوب أفادت منه السينما في إنتاج المشاهد، وينضوي تحت التركيب الناتج عن المحور التأليفي، في حين يظهر الجانب الاستبدالي في «البناء الاستعاري للمشاهد التي ترتبط فيما بينها بواسطة علاقة المشابهة، أي توظيف نماذج استعارية جديدة من المونتاج تقوم على استعمال ما يُسمّى (تبادل الصور المتطابقة) وهي تشبيهات فيلمية حقيقية»(62).

ويأتي الشريط السينمائي بوصفه سياقًا تنتظم فيه الصور في مقابل السياق النظمي للكلام؛ «فلا يُفهَمُ الشريط على أنّه صورةٌ بل

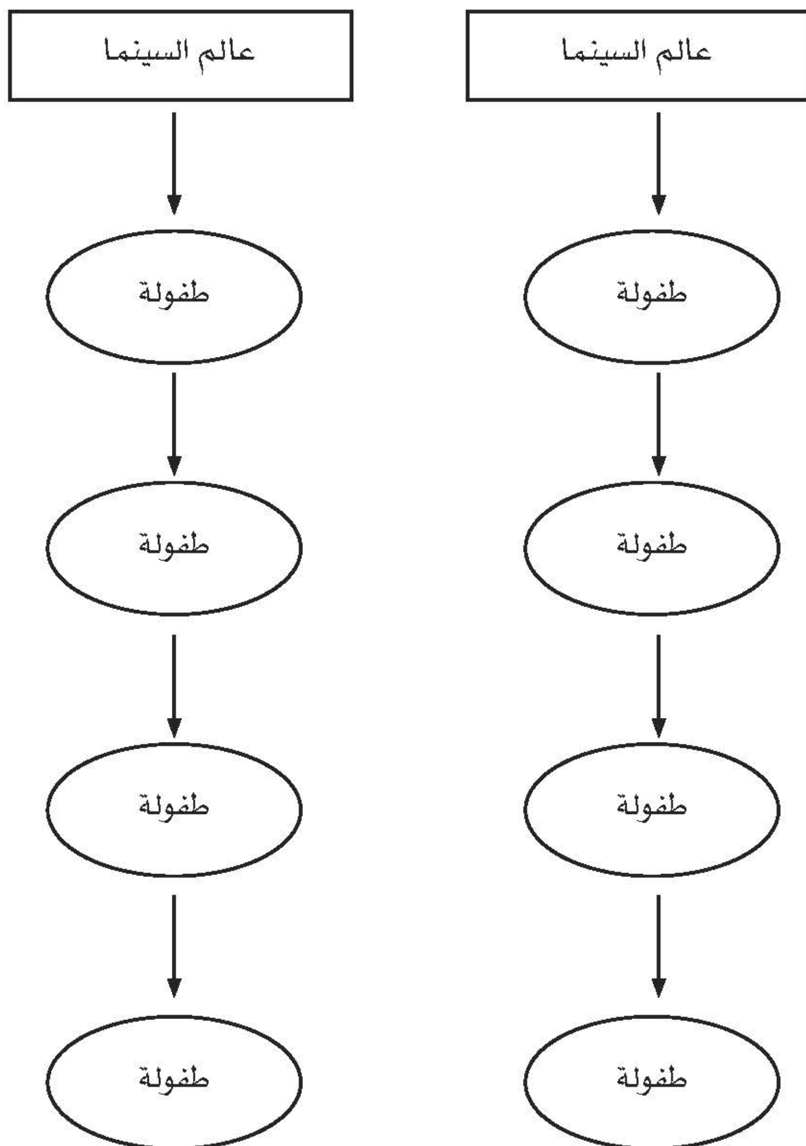
هوسياق صور دالّ»[63]، ودلالته دلالة مجازية تفتقر إلى التأويل، شأنها شأن الحلم والشعر والرسم، «ولذلك فإنّ فعل التأويل إزاء الصورة ينطوي على قدرٍ من الإحالات المعنوية، أي استخراج المعنى من سياق الصورة»[64].

كلٌّ ذلك يتم في سياق تمثيلي يوازي الواقع، أي أنّ الشريط السينمائي بما فيه من صور مجازية متحرّكة مقابل ونظير للواقع بما فيه من سياق زمني متحرك، وهويؤدّي معانيه من طريق المجاز، وتحديدًا الاستعارة التمثيلية، فالمشهد السينمائي صورة تمثيلية لحالة واقعية يضفي عليها المجاز غرائبية حين يخرق المألوف ويتجاوزه إلى عالم غير مألوف لأداء معنى أوفكرة، بطريقة ساخرة أوناقدة أو كاشفة، ويتوقّف تأويل الصور السينمائية على فهم الروابط المجازية بين الصورة والواقع،بين عالم السينما وعالم الواقع في الخارج.

نلحظ مما سبق أنّ الصور السينمائية المتحركة، سواء كانت تلفزيونية أوفي مسرح السينما، هي ذات صلة بالصورة البلاغية التمثيلية المبنية على الاستعارة، وهي أحدث الصور التقنية في إحالاتها المجازية، ومع ذلك فهي تستند في تأويلها إلى مكونات الصورة البيانية المؤلفة من مسائل علم البيان المعروفة التي عالجناها في هذا البحث وجعلناها الرابط بين العوالم المجازية، سواء العوالم الكبرى: الطفولة والحلم والفن،أوالعوالم الصغرى: الشعر والرسم والسينما.

ويمكن،في نهاية هذه الفقرة، الربط بين ترقّي الصورة المجازية والصورة السينمائية، باعتبار الأولى هي الفضاء الأكبر،والثانية الفضاء الأصغر داخل هذا العالم المجازي،فقد أشرنا من قبل إلى أنّ الصورة المجازية، وفقًا لتصوّرنا في هذا البحث،تتدرّج من العبارة إلى الحالة إلى المشهد إلى العالم،وذلك حين نقابل بين الشريط السينمائي

مستندين على «أسسه التي تنطلق من الصورة فاللقطة فالمشهد و الفلم كلّه»(65) وبين ما يمكن تسميته، في هذا السياق،بالشريط البياني، ليأخذ التقابل التناظري هذا الشكل:



فنخلص مما سبق إلى تماثل وتلاق في عنصرين هما «المشهد» و«العالم»، باعتبار الفيلم هو عالم السينما في سياقه الكامل،وعليه فإنّ البلاغة، في مستوى علم البيان،ومن خلال باب المجاز،يرفد من طريق التصوير عالمالسينما، بما يشير إلى أنّ السينما في أصولها الأولى وجذورها ذات تركيبة بلاغية في إطار مجازي،وقد كشف النظر إلى العوالم المجازية المشتركة في بنية الفنّ عن هذه الجذور وعن علاقة وثيقة بين البلاغة والتقنية.

الخاتمة:

تبيّن مما سبق، وبناءً عليه، إمكانية دراسة مسائل علم البيان دراسة موسّعة تتجاوز ما هومطروح في الدرس البلاغي إلى المطروح في الدرس النقدي الحديث، وذلك من طريق العوالم المجازية الموازية لعالم الواقع الموضوعي، وذلك أفضى إلى النظر للمعنى نظرة موسّعة أيضًا فهوليس معنى بلاغيًا أوشعريًا فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى الحدث، ومنه إلى مجموعة الأحداث التي يتكوّن منها عالم من العوالم، فأحداث الطفولة يتكوّن منها عالم الطفولة، وأحداث الحلم كذلك، وكذلك الأحداث الحياتية التي تستحيل في الفنّ إلى عالم مغاير لعالم الواقع.

كما أمكننا وفقًا لهذا التصوّر النظر باتساع ونموفيما يخص الصور البيانية حيث تبدأ بالاتجاه الأوسع بدءًا من العبارة التي تخصّ المفرد، فالحالة، فالمشهد،ثم العالم وهوآخر ما تصل إليه الصورة المجازية في اتساعها ورحابتها.

كما أمكن من خلال هذا البحث الوصول إلى رؤية مشتركة تجمع العوالم المجازية في نموها وتدرّجها لإنتاج عالم مجازي تخييلي هوعالم الفن، حيث يمثّل عالم الطفولة العتبة الأولى في التفاعل مع

الكون والاندماج به، فعالم الحلم الذي يعيد تركيبه في مشاهد مجازية، ثم عالم الفن الذي تجتمع فيه مادة الكون في صور شتّى وتراكيب جديدة يندمج من خلالها الإنسان في الكون ليستثمره في تكوين رؤية وتصوّر عن العالم الخارجي.

إضافةً إلى ذلك ظهر من خلال البحث ما يمكن وصفه بالتقابل بين العوالم الكبرى والعوالم الصغرى، حيث يقابل عالمُ الطفولة عالمَ الشعر، في حين يقابلُ عالمُ الحلم عالمَ الرسم، أمّا عالم الفن بوصفه عالمًا مكثّفًا في مجازاته، واسعًا في أجناسه، معقدًا في تركيب عوالمه، فهويقابل عالم السينما التي هي أحدث ما أنتجت الفنون من صور تمثيلية متحركة ذات بعد مسرحي تمثيليّ وشعري تخييلي.

وقد تمّت دراسة ذلك كلّه في ضوء مسائل علم البيان الكبرى، بحسب مدرسة السكاكي، من أجل إيجاد تصوّر واسع لعلم البيان يتجاوز الصور الجزئية، والصور البيانية، إلى العوالم المجازية الكلية، ويفيد هذا التصوّر في تحقيق مكتسبات علمية للبلاغة، يمكن تقديمها في شكل مقترحات علمية، من خلال الآتي:

1 - توسيع رقعة البلاغة لتشمل الحقل النقدي الحديث عن طريق المجاز، وعدم قصرها على الصور البيانية سواء في الشعر أو النثر.

2 - نقل البلاغة من التفكير الجزئي إلى التفكير الكلي، ومن البياني إلى المعرفي الذي يحقق لها الشمول ويتيح استثمار الأدوات البلاغية في الميدان المعرفي الواسع.

3 - طرح فكرة العوالم المجازية واستثمارها في توسيع الرؤية للمجاز البلاغي.

وقد بدا للباحث، من خلال البحث، أنّه بالإمكان استثمار الفكر البلاغي في حقول معرفية أخرى، كالتربية، وعلم النفس، وعلم

الاجتماع، وعلم الجمال، انطلاقًا من تجربة البحث في دراسة العوالم المجازية المطروحة في هذه الدراسة، ولعل هذا يعضد فكرة البلاغة الكونية التي في إمكانها الخروج من بلاغة القول إلى بلاغة الكون.

الهوامـــش

(1) الرماني، أبو الحسن، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة الرابعة ، (ص 85).

(2) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار بوتقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1996م، (ص 158).

(3) المسيري، عبدالوهاب، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، (ص18).

(4) ينظر: مفتاح، محمد، مقالة بعنوان (دور المعرفة الخلفية) مجلة فصول، القاهرة، 1992م، (ص 85، 86).

(5) ينظر: علي، أحمد يوسف، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، كنوز المعرفة، عمّان، الطبعة الأولى، 2015م – 1436هـ، (ص 32).

(6) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، 1418هـ – 1998م، (1/76).

(7) العمري، محمد، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013م، (ص 128).

(8) السابق، (ص 131).

(9) نرى أنّ السكاكي ومن بعده لم يطلقوا مفهوم البيان على ما يتناول مسائل التصوير احتجاجًا على مفهوم الجاحظ، وإنما اقتضى التقعيد المنهجي إلى هذا البناء المعرفي الشامل تعويلاً على أنّ النظم يتناول معاني النحو، والتصوير يتناول الإبانة عن المعاني بطرق مختلفة، في حين أن البديع يتناول التحسين بقسميه المعنوي واللفظي، فلما كانت هذه العلوم منضوية تحت علم البلاغة بعد استقرار مصطلح البلاغة من قبل،

كما عند عبدالقاهر، اقتضى التقسيم ذلك، وهو تقسيم منهجي شامل يتسع لبلاغة كونية تنفتح على الحقول الأخرى، وهو ما نطرح جزءًا منه في هذا البحث.

(10) القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ، 1993م، (ص 4).

(11) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1424هـ - 2003م، (ص 172).

(12) السابق، ص 173.

(13) ينظر: فيما يخص التقسيمات المدرسية للتشبيه، مثلاً، ساعي، أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984م، (ص 56).

(14) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بالقاهرة، الطبعة الخامسة، 1424هـ - 2004م، (ص 72).

(15) ينظر، الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1424هـ - 2004م، ص 66.

(16) ابن دحمان، عمر، نظرية الاستعارة اللغوية والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2015م، (ص 61).

(17) السابق، (ص 70).

(18) السابق، (ص 103).

(19) مفتاح، محمد، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2010م، بيروت، لبنان، (ص 13).

(20) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (ص 15).

(21) نفسه.

(22) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الخامسة، (ص 148).

(23) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ،ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، (ص 16).

(24) ينظر: شاهين، نزار، مناهج النقد الأدبي، الجيزة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الطبعة الثانية، 2013م، (ص 275-276).

(25) السابق، (ص 275-276).

(26) مفتاح، محمد، مشكاة المفاهيم، (ص 19).

(27) يربط المفكّر عبد الوهاب المسيري بين المجاز و الرؤية إلى الوجود،ويرى أنّ الرؤية التي تؤمن بالإله وبأنّ الإنسان ينقسم إلى طبيعي وإنساني مردّه الروح فإنما ينزع إلى عالم آخر غير العالم المادّي،ومن هنا جاءت فكرة التعبير بالمجاز عن كل ما يتعلق بالعواطف الإنسانية،وقد أفاض في الحديث عن فكرة ثنائية الإنسان وربط ذلك بالرؤية للمجاز في كتابه (اللغة والمجاز،بين التوحيد ووحدة الوجود) الصادر عن دار شروق، ونحن في هذا البحث نعزّز فكرة الإنسان المتجاوز للمادة من خلال فكرة العوالم المجازية وربطها في التعبير عن التجربة الإبداعية من خلال عوالم ثلاثة ذات علاقات مشتركة.

(28) مسعد، رمضان، ومتولي، أحمد، أساسيات المنهج في الطفولة المبكرة، دار الفكر، الأردن، عمان، الطبعة الأولى 1424هـ - 2003م، (ص 226).

(29) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، (ص 122).

(30) عبدالرؤوف أبو السعد، 1944م، (ص 42-44)، نقلاً عن أدب الطفل، مدخل للتربية الإبداعية، بتصرف يسير.

(31) الرازي، فخر الدين، التفسير الكبير، المطبعة البهية، مصر، الطبعة الأولى، 1357هـ - 1938م، (209/11).

(32) ابن عاشور، محمد الطاهر، التحرير والتنوير، دار سحنون، تونس، (م 3، ج 6، ص174).

(33) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، (ص 121).

(34) السابق، (ص 122).

(35) قاموس أكسفورد، مادة «حلم».

(36) القرطبي، أبو العباس، المفهم لما أشكل من تلخيص مسلم، تحقيق محيي الدين مستو ورفاقه، دار الكلم الطيب، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1996م، (7/6).

(37) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر،دار الفكر، بيروت، لبنان، 1421هـ - 2000م، مادة «حلم».

(38) ينظر: الصاعدي، سعود حامد، تأويل النص، الأعمال الثقافية، جدة، الطبعة الأولى 1429هـ - 2008م، (ص 39).

(39) ينظر: فرويد، سيجموند، تفسير الأحلام، ترجمة د.مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، (ص 291-292).

(40) الصاعدي، سعود حامد، تأويل النص، (ص 63).

(41) القرطبي، أبو العباس، المفهملما أشكل من تلخيص مسلم، (7/6).

(42) ابن عبد البر، الاستذكار، تقديم عبد الرزاق المهدي، تعليق وتخريج مكتب التحقيق بدار إحياء التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1421هـ - 2001م، (582/20).

(43) البخاري، صحيح البخاري، كتاب التعبير، باب من لم ير الرؤيا لأول عابر لم يُصِب، حديث رقم (7046)، ومسلم، صحيح مسلم، باب في تأويل الرؤيا، حديث رقم (2269).

(44) ينظر: إسماعيل، عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، (ص 100).

(45) لحويدق، د. عبدالعزيز، نظريات الاستعارة الغربية، دار كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى 2015م، (ص 89).

(46) السابق، (ص 91).

(47) السابق، (ص 81).

(48) الربضي، د. إنصاف، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن، عمّان، الطبعة الثانية، 2007م - 1428هـ، (ص 216).

(49) السابق، (ص 242).

(50) السابق، (ص 242).

(51) شاكر، محمد محمود، نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى 1426هـ - 1996م، (ص 17).

(52) نفسه.

(53) نفسه.

(54) السابق، (ص 243).

(55) السابق، (ص 245).

(56) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، (ص 148).

(57) ينظر: السابق، (ص 136-138).

(58) تعد التكعيبية والسريالية من أبرز مدارس الفن التشكيلي،وتعبّر التكعيبية عن الطبيعة بأشكال وفقًا لنظام هندسي يستند على التأليف والاستبدال،في حين تعبّر السريالية بالتخلي عن الواقع الخارجي واستلهام عالم اللاشعور،فهي تعبّر عن مدلولاتها بطريقة الحلم. ينظر: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، إنصاف الربضي، (ص233)، و(ص239).

(59) لحويدق، د. عبد العزيز، نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية، (ص 85-86).

(60) عبد مسلم، طاهر، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، عمّان، الأُردن، الطبعة الأُولى، 2002م، (ص 100).

(61) السابق، (ص 86).

(62) السابق، (ص 87).

(63) السابق، (ص 99).

(64) نفسه.

(65) مسلم، طاهر،عبقرية الصورة والمكان، (ص 102).

المروي عليه في الحكاية التراثية العربية

أحمد علواني(*)

عتبة نظرية:

ثمة بنية سردية شائعة في كثير من المتون الحكائية التراثية الكبرى؛ إذ تتشابه المتون من حيث مستوياتها البنائية، فلكل منها بنية إطارية كبرى، تمثل مفتتح الحكي وختامه، حيث تجمع الحكاية الإطار قصصًا محورية وفرعية. وفي هذا السياق ظهرت دراسات عديدة لكثير من النقاد[1]، وقد ركزوا في دراساتهم على تحليل البناء الحكائي، وتوصلوا إلى نتائج متقاربة، فمثلاً: توصل «شعيب حليفي» إلى وجود تيمة بنائية شائعة في أغلب النصوص السردية القديمة، تظهر في «ألف ليلة وليلة، وبشكل واضح في المقامات، وكليلة ودمنة – بامتياز – وأيضًا في رسالة الغفران، والإمتاع والمؤانسة، والبخلاء... وغيرها من المؤلفات السردية التي جعلت الدائرة شكلها المتحكم في البناء القصصي»[2]، وهذه النتيجة أكدها «محمد رجب النجار» في دراسته للتراث القصصي في الأدب العربي، حيث توصل إلى وجود نسق بنائي متشابه بين النصوص السردية التراثية فذكر أن «بنية كتاب كليلة ودمنة تشبه البنية السردية الذائعة في كتاب ألف ليلة وليلة، أي أن ثمة «حكاية إطارية» عامة تشبه – فيما بعد – حكاية شهريار الملك

(*) مدرس النقد الأدبي - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة بنها.

الدموي وشهرزاد الحكيمة العاقلة التي تسعى - عن طريق الحكي - إلى أن تروض هذا الملك حتى يعدل عما فيه من غي وظلم وجهالة؛ هذه الحكاية الإطارية التي تحوى الكتاب بجميع أبوابه، من البداية حتى الخاتمة، هي حكاية دبشليم الملك المستبد وبيدبا الفيلسوف الحكيم الذى جلس مع دبشليم مجلس شهرزاد من شهريارها. ولم يتركه إلا كما تركت شهرزاد ملكها وقد ارتدع عن غيه وجهالته وجلس يحكم بين الناس بالعدل والإنصاف»[3].

كما تحدث «عبدالله إبراهيم» عن وظيفة الحكاية الإطارية في الموروث الحكائي العربي ورأى أنها «إطار مناسب لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية»[4]. وفي سياق يتقارب مع الآراء السابقة، وجدنا تشابهًا كبيرًا بين البناء السردي لكتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» لـ «ابن عرب شاه» وبين النسق البنائي لسرديات تراثية مثل: «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة»[5].

وبناء على ما سبق، نلحظ انشغال الباحثين برصد وتحليل البنى السردية بين النصوص الحكائية التراثية، وصولاً لتحديد الأواصر البنائية التي يقوم عليها الحكي، فكان الكشف عن مستويات البنية السردية هي شاغلهم الأكبر، ومن ثم ارتكزت دراساتهم على البنيوية[6].

وفي خضم الدراسات السابقة وغيرها[7] لم نلحظ دراسة نقدية تطبيقية تهتم بإلقاء الضوء على جانب مهم في عملية الحكي؛ إنه (المروي عليه Narratee) فقد أهملته الدراسات لصالح الراوي وسلطته المهيمنة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الأمر لم يقتصر على الدراسات السردية العربية، فالدراسات السردية الغربية أهملت المروي عليه أيضًا، ويؤكد ذلك (جيرالد برنس Gerald Prince)، فقد

رأى أن سبب عدم العناية النقدية بالمروي عليه يعود إلى «خصيصة السرد نفسه، فالبطل الروائي Protagonist أو الشخصية المهيمنة، غالبًا ما يتخذ دور الراوي»[8].

ولقد فطن «رامان سلدن» إلى مشروعية سؤال «جيرالد برنس» وتبناه، في كتابه «النظرية الأدبية المعاصرة» حيث يقول: «إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال: لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات في التمييز بين الأنواع المتباينة للراوي: (العالم بكل شيء، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمني... إلخ) ولا نطرح الأسئلة قط على الأنواع المختلفة للشخص الواحد الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب، ويطلق «برنس» على هذا الشخص مصطلح «المروي عليه» Narratee ولكن علينا ألا نخلط بين المروي عليه والقارئ...»[9].

ونلحظ في كلام «سلدن» تنبيهاً بالغ الأهمية، حول طروحات المنظرين للنظريات المتجهة للقارئ؛ إذ خلطوا بين المروي عليه والقارئ، وقد استهجن «سلدن» هذا الخلط لدى كثير من النقاد؛ في حين استحسن الفهم الصائب لدى «برنس» فوصف نظريته حول المروي عليه بالمتقنة[10].

وأغلب الظن أن نظرية «برنس» حول المروي عليه لم تكن متقنة كما وصفها «سلدن»؛ لأن «برنس» نفسه يخلط بين المروي عليه والقارئ؛ إذ يرى أن «المروي عليه ناقل وسيط بين الراوي والقارئ (أو القراء)، أو بين المؤلف والقارئ (أو القراء)»[11]. وبذلك يتماهى لديه المروي عليه بالقارئ وكأنهما وجهان لعملة واحدة. كما أنه لا يمكن الاتفاق مع «سلدن» بأن ما قدمه «برنس» في مقاله المعنون بـ: «مقدمة لدراسة المروي عليه»، بمثابة نظرية متكاملة حول المروي عليه، فهو يقدم مصطلحًا جديدًا في إطار ما يسمى بـ «نقد استجابة القارئ»؛ ولكن

لم يدعمه بصياغة نظرية مكتملة تؤطره وتحدد أنواعه ومداراته وتفك التباساته؛ حيث رأى أن بمقدورنا أن نميز المروي عليه الذي يوجه السرد إليه، في حين يرى «من غير المجدي تمييز الأصناف المختلفة للمروي عليهم؛ بسبب كونها واسعة جدًا، ومعقدة جدًا، وغير دقيقة جدًا»(11).

وإذا كان ثمة خلط من المُنظرين بين المروي عليه والقارئ إلا أنه خلط مشروع، ولا سيما إذا جاء في الدراسات النقدية التي تهتم بالنصوص السردية، ولعل مشروعية هذا الخلط تأتي بناء على موقع المروي عليه والقارئ من النص الحكائي، فالأول/ المروي عليه يستمع إلى الحكاية من الراوي مباشرة، فهو متلق داخلي، موقعه داخل الحكاية؛ أما الثاني/ القارئ فهو متلق خارجي؛ لأنَّ موقعه خارج الحكاية. ومن ثمَّ فإن فعل التلقي - سواء أجاء بالاستماع أو بالقراءة - يقع على المروي عليه داخل النص وأيضًا يقع على القارئ خارج النص. وما دام الأمر كذلك فبالإمكان تمييز المروي عليهم في النصوص السردية، عن القراء، حيث يحتوي الحكي - كما سنلحظ لاحقًا - على صيغ محددة ينطق بها الراوي؛ ليوجه عناية المروي عليه وينبهه للحكاية.

وفي ضوء الفهم السابق يمكن الإفادة من نظريات استجابة القارئ في دراسة المروي عليه؛ لأن القارئ الخارجي لا ينعزل عن النص فهو كالمروي عليه الداخلي أو المقصود بالحكي، فهما يتلقيان المحكي ويدركان مغزى الحكاية، ويفكران فيها ويستمتعان بها، وإن اختلف موقعهما.

إذا كان النص يقوم على «قطبين أساسيين؛ القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي، ويعود الفضل في صناعته إلى المؤلف، أما القطب الثاني: فهو قطب جماليّ إدراكي، وسيتحقق من قِبل المتلقي»(12). فإن عماد النص الحكائي هو التفاعل بين المُرْسِل والمُرْسَل إليه أو بين الراوي

والمروي عليه، فإذا أهملنا العلاقة التفاعلية بين هذين الطرفين نكون بذلك قد أهملنا الحكي برمته. وبحسب «برنس»: «إن السرد بأسره ـ سواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد – لا يفترض فقط (على الأقل) راويًا معينًا؛ بل لا يفترض أيضًا (على الأقل) مرويًا عليه Narratee معينًا، فالمروي عليه هو شخصٌ مايخاطبه الراوي، وفي القص المتخيل ـ حكاية، ملحمة، رواية – يكون الراوي متخيلاً شأنه شأن المروي عليه الذي يحكي له»[13].

وفي دراستنا هذه نطمح نحو تحليل طبيعة إنتاج الحكي في: «كليلة ودمنة»، «فاكهة الخلفاء»، و«ألف ليلة وليلة»، وذلك من منطلق أن عملية إرسال الحكي واستقباله تعتمد على ثلاثة أركان أساسية، هي:

أ. المُرْسِل (الراوي Narrator).

ب. المُرْسَل إليه (المروي عليه Narratee).

ت. الرسالة (الحكاية Narration).

ويعدُّ المُرْسِل/الراوي ركنًا مهمًا في عملية الإرسال؛ إذ يحظى بخصوصية داخل النص الحكائي التراثي، فهو يحاول منذ البدء ألا يفرض نفسه على المُرْسَل إليه/المروي عليه، فيحاوره، جاعلاً منه شريكًا رئيسًا في صناعة الحكي، ويتجلى ذلك منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها الراوي بعملية البث أو إرسال الحكي. وبذلك تصبح الحكاية/ الرسالة أشبه ما تكون بـ «الجسر» الذي يربط بين الطرفين: الراوي، والمروي عليه.

وقبل الولوج إلى النصوص بالتحليل لابد من التأكيد على أن أي دارس له إلمام كاف بالسرد – ولاسيما القديم – يمكنه التمييز بين أنواع الرواة[14]، أمّا نحن فبصدد الاشتغال على المروي عليه، ومن ثم يلزم التأكيد على أن المروي عليه الداخلي هو شاغلنا في التحليل:

فهو المروي عليه الذي يتصدر المشهد الحكائي مواجهًا الراوي على نحو مباشر داخل كل حكاية على حدة؛ لأن «الفرد الذي يروي قصة ما والشخص الذي تُحكى له القصة متوافقان في أي سرد»[15]. ومن ثم فالمروي عليه يستمع، يشارك، ويتفاعل مع الراوي، ولعل هذا التحديد يجعلنا نقترب أكثر من المروي عليهم داخل الحكايات، للكشف عن طرائق مشاركتهم للرواة وتنوع حضورهم في المحكي، ودورهم في عملية إنتاج الحكي وتناسله المستمر.

ومن ثم سنعمل على تحليل طبيعة العلاقة بين الراوي، والمروي عليه، وكيف تبدأ عملية البث أو إنتاج الحكي؟! خاصة أن المتأمل للحكايات التراثية يجد نفسه أمام راوٍ يحكي ومتلقٍ يستمع لما يُحكي؛ ولكن كيف يبدأ الراوي حكيه؟، وما رد فعل المروي عليه تجاهه؟ وما طبيعة الإرسال والاستقبال بين الطرفين؟ وهل «التلميح والسؤال» بين الراوي والمروي عليه بمثابة الميثاق الحكائي المعقود بين الطرفين؟.. لعل كل هذه التساؤلات تحتاج إلى إجابات وفيما يلي سنخوض في طرح عدة ظواهر مُلحة في الحكاية التراثية آملين أن نصل للإجابة عن التساؤلات المطروحة.

التلميح المُلْغِزُ[16] والحكي المُفَسِر:

تتسم الحكاية التراثية بالوضوح في تقديمها للمروي عليه، فالراوي منذ البدء يحدد المروي عليه وطبيعته ومكانته، ودوافع الحكي له دون غيره، ويُلاحظ أن الراوي لا يبدأ في بث حكيه، فارضًا نفسه، فالحكي يأتي عقب حوار، قائم بين الراوي والمروي عليه، وفي ثنايا الحوار يحاول الراوي أن يُقنع المروي عليه برأيه، فيستدل على صحة كلامه مشيرًا إلى حكاية، وذلك دون البدء في حكيها مباشرة؛ إذ يُلمح دون

إفصاح، وكأنه يطرح لغزًا على المروي عليه، مختبرًا معرفته أو مقدرته على حله، ومن ثمَّ سيطلب الأخير تفسيرًا وبيانًا للمشار إليه.

ولعل هذه الآلية التي يقوم عليها الإرسال والاستقبال بين الطرفين تذكرنا بـ «حلبة الصراع»، هذا التشبيه الذي استعاره «إيزر»[17] في سياق حديثه عن طبيعة العلاقة بين المؤلف والقارئ، فذكر أن «هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا مُنح القارئ القصة كلها ولم يُترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدًا وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نُمنح الأشياء كاملة»[18].

لا شك في أن إشارة الراوي تمثل دعوة المروي عليه للمشاركة في إنتاج الحكي، ومن ثم سيلبي هذه الدعوة، وسيرحب بها أو سيطلب معرفة مضمونها، سائلاً عن تفصيل المشار إليه، وهنا يصبح متلقيًا إيجابيًا. إضافة إلى أن تلميح الراوي يقوم بوظيفة إعلانية، حيث يعلن الراوي عن رغبته في أن يحكي، ويُغري المروي عليه ويحفزه بما يخلعه على حكيه من غموض وإلغاز؛ لينجذب المروي عليه إلى الحكي، وينصت لمعرفة تفاصيل الحكاية المُلْغِزة.

ويمكن أن نجد ذلك بوضوح في حكايات «كليلة ودمنة»، فنقرأ - مثلاً - في باب «الأسد والثور» حوارًا بين ابني آوى (كليلة ودمنة)، فنقرأ:

«فقال دمنة لأخيه كليلة: ما ترى يا أخي؟ ما شأن الأسد مقيمًا مكانه لا يبرح ولا ينشط؟ فقال كليلة: ما شأنك والمسألة عمَّا ليس لك ولا يعنيك؟ أمَّا نحن فحالنا حال صِدق، ونحن على باب الملك واجدون ما نأكل؛ ولسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك وما يكون من أمورهم، فاسكت عن هذا»[19].

ففي الحوار السابق يحاور «كليلة» أخاه «دمنة»، محاولاً نصحه وإقناعه بعدم التدخل فيما لا يعنيه، ولكن «دمنة» يستمر في سؤاله عن حال الأسد/الملك الذي لا يبرح مكانه، وهنا سيأخذ «كليلة» في تحذيره، موظفًا الحكي، فيُلمح إلى مصير غامض، من الممكن أن يحدث للمروي/«دمنة»، فنقرأ:

«واعلم أنه من تكلف من القول والعمل ما ليس من شكله أصابه ما أصاب القرد»[20].

وتمثل الإشارة السابقة نوعًا من التحول، فقد تحول «كليلة»/الراوي من الحوار إلى التلميح الحكائي المُلْغِز؛ إذ يُلمح لـ «دمنة»/المروي عليه بما أصاب «القرد»، وهو المصير الغامض الذي ينتظر «دمنة» إذا أصّر على موقفه؛ ولذا سيسأل عن بيان الحكاية: «قال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليلة: زعموا أنَّ قردًا....»[21].

والواقع أن طبيعة الإرسال والاستقبال بين الراوي والمروي عليه يطغى عليها «التلميح المُلغّز» من جهة الراوي، والذي يترتب عليه «السؤال» من جهة المروي عليه، ليبدأ الراوي في بث الحكي مُفَسِرًا اللُّغز، ويمكن إيضاح استراتيجية الإرسال والاستقبال وإنتاج الحكي في النقاط المحددة الآتية:

1. **الراوي**: يُلمح إلى حكي، وكأنه يطرح لغزًا على متلقيه.
2. **المروي** عليه: يسأل الراوي كشف الحكي/اللُّغز المطروح، وطلبه بمثابة اعتراف بجهله.
3. **الحكي**: هو ناتج تلميح الراوي وسؤال المروي عليه.

وتتكرر هذه الآلية في معظم المواقف التي تقتضي الحكي وضرب الأمثال من أجل الإقناع، ومنها مثلاً: عندما يتقرب «دمنة» إلى «الأسد»، ويتحدثا سويًا بشأن «الثور» ولا سيما عن صوت خواره، نقرأ الحوار الآتي:

«قال دمنة: هل رابَ الملكَ شيء غيرُ هذا؟ قال الأسدُ: لم يكن غيرُ هذا. قال دمنة: ليس الملكُ بحقيق أن يبلغ منه هذا الصوت أن يدع مكانه، فإن السُّكْرَ الضعيف آفته الماء، والشرف آفته الصَّلف، والمودة آفتها النميمة، والقلب الضعيف آفته الصوت والجلبة، وفي بعض الأمثال بيان أنه ليس كل الأصوات تُهاب....»[22].

فهنا نلحظ أن «دمنة»/ الراوي لا يطرح تلميحه الحكائي مباشرة على الأسد/ المروي عليه؛ إذ يسبق التلميح الحوار، فالحوار يسهم في توطيد العلاقة بين الراوي والمروي عليه؛ ولذا نجد «دمنة» يحاور «الأسد»، محاولاً أن يُزيل عنه الرهبة من صوت الخوار المخيف، وعندما يطول الحوار المكتنز بالحجج العقلية - وقد توطدت العلاقة بين الطرفين - يتحول دمنة إلى طرح مثله/لغزه منتظرًا سؤال المروي عليه: «قال الأسد: وما ذلك المثل؟ قال دمنة: زعموا أن ثعلبًا جائعًا...»[23].

وفي موضع آخر يتحاور «كليلة ودمنة»، فيحاول «دمنة»/الراوي إقناع أخيه «كليلة»/ المروي عليه بقدرته وحيلته، وهنا ينتقل من الحوار إلى التلميح بحكاية قائلاً: «ألم يبلغك أن غرابًا احتال لأسد حتى قتله؟»[24]. وسيُعرب المروي عليه عن عدم معرفته، فيسأل: «قال كليلة: وكيف كان هذا الحديث؟ قال دمنة: زعموا أن...»[25].

ويتضح مما سبق أن طريقة التقديم للحكي ترتكز على التلميح ثم الاستفهام عن أصل المثل؛ وغالبًا ما يأتي السؤال بصيغة: «وكيف كان ذلك؟» وتبدأ الإجابة عنه بعبارة: «زعموا أنه كان...» بوصفها نقطة البداية لحكى جديد، كما أنها «تفيد أن الأحداث غير محددة الزمان؛ إذ هي تمثيل كنائي لمعنى حكمي، يريد المبدع إيصاله، ولعل في هذا الصنيع إثارة تشويقية للمتلقي فضلاً عن الوظيفة الإبلاغية أو المعرفية»[26].

يقترب الراوي من متلقيه بما يرويه من حكايات تعكس في تضاعيفها تجارب متنوعة، تجمع بين المتعة والفائدة، وتعمق لدى المتلقي جانبًا مجهولاً، وتفتح عينيه على حلول لمشكلات ربما أرهقه التفكير فيها، ففي باب «الفحص عن أمر دمنة» يكون التلميح للحكي وسيلة يوظفها «دمنة» لينجو من القتل، وذلك لما اكتشف «الأسد» مكيدته ووشايته بـ «الثور» وافترائه عليه، مما أوغر صدر «الأسد» فقتل «الثور»، وهنا سنجد «دمنة» يحتال بالحكي محاولاً إقناع «الأسد» ببراءته، ويأتي المشهد على النحو الآتي:

«سَجَدَ دمنة للملك، وقال: أيها الملك، لست بحقيق بمعالجة أحد بالعقوبة عن قول الأشرار دون الفحص والتثبت، وإني لواثقٌ من فحصك ببراءتي وتصديق مقالتي.

وقد قالت العلماء: إن من استخرج النار من الحجر - وهي كامنة فيه - كالقادر على أن يستخرج بالفحص وطول البحث ما خفي عليه من الأمور، ولو كنت مجرمًا سرني تركك التفتيش عني، ولما كنتُ مرابطًا بباب الملك، ولو كنت مذنبًا هربتُ في الأرض وكان لي فيها مذهب...

... وقد كان يُقال: إنَّ الذي يعمل بالشبهة ولا يتئد عندها ولا يتثبت فيها يكون قد صدق ما ينبغي أن يصدّقهُ، فيكون أمره كأمر المرأة التي بذلت نفسها لعبدها حتى فضحها.

قال الأسد: وكيف كان ذلك؟!

قال دمنة: كان بأرض...»(27)

لقد مهد «دمنة»/ الراوي للأسد/ المروي عليه بمجموعة من الأمثال والأقوال التي تعدُّ تقديمًا نظريًا، سيؤكد صحتها بالحكي، وكأن الحكاية - المشار إليها عقب الأمثال - هي دليل دامغ على صحة قوله، ويلجأ الراوي إلى التلميح بالحكي، لمراوغة المروي عليه مراوغة سردية،

فالراوي - من جهة - يؤجل قتله بالحكي الممتد، ويحاول - من جهة أخرى - أن يقنع المروي عليه بالحكي. وقد لعب التلميح دورًا مهمًا في جذب انتباه «الأسد» فسأل ليعرف.

ولا يقتصر الأمر على الموقف السردي السابق؛ إذ يتكرر تلميح الراوي إلى حكاية ويقابله سؤال المروي عليه: «وكيف كان ذلك؟» ولمزيد من التأكيد والإيضاح، يمكن استعراض المواقف السردية الآتية لفحص طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي عليه، ودورها في إنتاج السرد:

- «قال دمنة: ما يسكتكم؟ تكلموا بما علمتم؛ واعلموا أن لكل كلمة جوابًا. وقد قالت العلماء: من يشهد بما لم ير، ويقول ما لا يعلم، أصابه ما أصاب الطبيب الذي قال لما لا يعلمه: إني أعلمه. قالت الجماعة: وكيف كان ذلك؟ قال دمنة: زعموا أنه كان في بعض المدن طبيب له رفق وعلم»(28).

- «وإياكم أن يصيبكم ما أصاب القائل بما لا يعلم، وما لم يحط به خُبرًا. فقال عظيم الجنود والقاضي: وكيف كان ذلك؟ فقال دمنة: زعموا أنه كان...»(29).

- «فالإخوان هم الأعوان على الخير كله، والمواسون عندما ينوب من المكروه. ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة والجرذ والظبي والغراب. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال بيدبا: زعموا أنه كان بأرض...»(30).

لعل تأمل المواقف السردية السابقة يمكن أن يكشف لنا طبيعة الإرسال والتلقي بين الراوي والمروى عليه، والتي تقوم على تلميح الأول/الراوي وسؤال الآخر/المروي عليه. وكأن الميثاق الغليظ الذى اتَّفَقَ عليه الراوي والمروى عليه أن يُلمح الأول إلى مثل أو حكاية فيقابله الآخر بالاستفسار عن إيضاحه وبيانه.

إذن، فالتلميح والسؤال بمثابة الميثاق الحكائي بين الراوي والمروي عليه، وتشيع هذه الظاهرة في النصوص المؤطرة بحكاية إطارية كبرى، كحكاية: «بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك» في كتاب: «كليلة ودمنة» أو حكاية: «الأمير حسيب وأخيه الملك» في كتاب: «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء»(31).

ومن اللافت للنظر في حكايات «فاكهة الخلفاء» أن الراوي في موضع سردي بعينه طرح سؤالاً على المروي عليه، وفي معظم المواضع السردية الأخرى كان الراوي يطرح تلميحًا سرديًا منتظرًا أن يسأله المروي عليه بيان التلميح.

فأما عن الموضع الذي بدأ فيه الراوي بطرح سؤاله على المروي عليه، فكان الراوي هو الأمير «حسيب» والمروي عليه هو أخوه الملك، حيث بادر الراوي المروي عليه بسؤال حمل تلميحًا حكائيًا، هو: «**هل أتاك أيها الدستور واقعة الرئيس مع بهرام جور؟**»(32). وقابله المروى عليه باستفهام يحمل رغبة في معرفة الحكاية المشار إليها «**كيف كانت تلك الواقعة؟**»(33).

ويرى «جيرالد برنس» أن مثل هذه المواضع السردية تكون بمثابة انفتاح لعملية التلقي، فيقول: «تتبدى أجزاء معينة من سرد ما بصيغة أسئلة أو شبه أسئلة. ولا تبدأ هذه الأسئلة أحيانًا بالشخصية ولا بالراوي الذي يكررها فقط. إذن ينبغي أن تُعزى هذه الأسئلة إلى المروي عليه، وينبغي لنا أن نلاحظ ما يستثير فضوله، وأنواع المشكلات التي يرغب في حلها»(34)، ولعل كلام «برنس» يتشابه مع ما ذكره «إيزر» في كتابه: «فعل القراءة» حين ذهب إلى القول بأن مجرى الإرسال إنما «يتم تحديده من طرف التوقعات والمتطلبات المعينة للجمهور»(35).

وبناء على ذلك، يمكن القول بأن الراوي لا يريد أن يُقصر حكيه على المروي عليه؛ بل يفتح أفق التلقي على جمهور القراء دون الاقتصار على مروي عليه بعينه، فعندما يطرح سؤاله كأنه يهاجم كل المتلقين

بهذا السؤال المدهش، كاشفًا عن جهلهم، ومن ثمة ممارسة سلطته عليهم. ولعلنا نلحظ أن المروي عليه يُظهر ـ دائمًا ـ جهله وعدم امتلاك الجواب، فهو يسأل ليعرف، ومن ثم نجده يعبر عن دهشته وعجبه من المثل المشار إليه وهنا يبدأ الراوي في حكيه.

وأما عن المواضع السردية الكثيرة التي حضرت فيها أسئلة المروي عليه عقب تلميحات الراوي إلى حكاية أو مثل، فنقرأ بعضًا منها على النحو الآتي:

- «من لا يقيلُ المستقيل، ولا يغيثُ المستغيث، ولا يتقيَّدُ بمعنى هذا الحديث... يصيبُه من حوادثِ الزمان، ما أصاب بعضَ الجرْذان، الذي لم يُخَلِّصْ الغزالةَ، قال السلطان: قُلْ لي كيفَ كانَتْ قصّتُه، وما كانت قضيتُه؟»(36).
- «كما جرى لنديمِ الملك الظاهر، مع صديقِه المسافر. قال الملك لوَلدِه: أخبِرْني بكَيفيّةِ نكده، وما تَوَلّدَ من قضيةِ حسدِه؟»(37).
- «كما فَعَلَ بالبطةِ الثعلب، حيث كانت مَحَبَّتُها غيرَ صادقة، ومودُتها بالشهوةِ مماذقة، وشتّانَ ما بينَ المحبةِ الخالصة والمحبةِ المنافقة، لا جَرَمَ أَدّتْ إلى عكسِها، وإزهاقِ نفسِها. قال الملك: أَخبِرْني أيها الخبير، كيف هو هذا النظير؟»(38).

من الملاحظ في المواضع السردية السابقة أن التلميح يمثل الواجهة الإشهارية والبداية الاستهلالية التي يعلن بها الراوي عن حكي جديد، وعقب التلميح لا يبدأ مباشرة في سرده؛ إذ يصمت وكأنه يضع المروي عليه أمام لغز ليثير بداخله «شيئًا من الاستغراب لا يزول إلا إذا انكشف ما كان مستورًا»(39). ولعل الصمت هنا هو صمت متعمد، يعمد إليه الراوي منتظرًا استجابة المروي عليه؛ ليسأل الراوي بيان اللغز المطروح ساردًا تفاصيل الحكاية؛ لأن الراوي لن يشعر بمتعة الحكي

إلا بعد اكتشاف جهل المروي عليه إزاء التلميح المطروح؛ والتحقق من عجزه عن فك غموض التلميح المُلْغِز والتصريح بجهله وعجزه يدفعه للسؤال طالبًا من الراوي الكشف، الحل والبيان.

ولقد تحدث «غنيمي هلال» عن الخصائص الفنية لحكايات الحيوان فذكر أن «من خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذى وردت فيه الحكاية بعبارة: وكيف كان ذلك؟ ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة: زعموا أنه كان...»(40). وبناء على ذلك يمكن القول بأن التلميح يلعب دورًا فنيًا في الحكاية التراثية، ولا سيما حكايات «كليلة ودمنة» وأيضًا حكايات «فاكهة الخلفاء» بمعنى أن تلميح الراوي يُعدُّ اختبارًا نفسيًا لرغبة المروي عليه في بيان التلميح.

ولعل ما سبق يجعلنا ننتبه لأمر مهم في حكايات الحيوان الرمزية - تحديدًا - يتمثل في طبيعة العلاقة المتوجِّسة بين الراوي والمروي عليه، حيث نجد أن المروي عليه الرئيس في كتاب «كليلة ودمنة» هو الملك دبشليم، كما أن المروي عليه الرئيس في كتاب «فاكهة الخلفاء» هو الملك أيضًا، ومعروفٌ أن هذه الحكايات الرمزية تحمل في تضاعيفها نقدًا سياسيًا، من شأنه أن يجعل الراوي متحفظًا ومتخوفًا في الآن ذاته، فهو يشير من بعيد بالحكي، وينتظر سؤال المروي عليه/ الملك، طالبًا وراغبًا في بيان الإشارة أو الإفصاح عن الحكاية التي قد تحمل نقدًا ربما يكون لاذعًا للمروي عليه/ الملك.

وعلى الأرجح، يعود ذلك إلى وعي الراوي بمضمون حكاياته وما تحمله في طياتها من نقد وتوجيه للمروي عليه، جعلته يُلمح من بعيد قبل أن يفرض حكيه علي المروي عليه، وكأن التلميح هنا أشبه ما يكون بالاختبار الذي يعقده الراوي للمروي عليه لمعرفة رغبته في التلقي،

فإذا أبدى المروي عليه رغبة إيجابية فسأل عن بيان التلميح هنا سيبدأ الراوي في مباشرة الحكي، وإذا لم يبد المروي عليه تفاعلاً مع التلميح سيسكت الراوي خوفًا من رد فعل المروي عليه وما سيترتب عليه من عقاب وخيم.

وإذا انتقلنا من الحكايات التراثية ذات الطبيعة الرمزية: (كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء) إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» سنلحظ أن حكايات «الليالي» تكتنز بعدد كبير من صيغ التلميح الحكائية، والتي تعكس ملمحًا مهمًا للغاية، مفاده أنّ: الراوي يريد أن يحتفظ بالمروي عليه لأكبر وقت ممكن، دون أن يُشعره بالملل، ومن هنا أخذ يتفنن في عرض ما لديه من حكي.

ولنبدأ تحليلنا من الحكاية الإطارية الكبرى، وفيها نجد «شهرزاد» تطلب من أبيها «الوزير» أن يزوجها من الملك «شهريار» فإما أن تعيش وإما أن تكون فداءً لبنات المسلمين، وسببًا لخلاصهن من بين يديه، ولكن الأب/الوزير لا يرضى لابنته خوض هذه المغامرة ويحذرها من عاقبة قرارها، وهي تصر علي المضي فيما عزمت عليه، وعندما يفشل الأب في إقناع ابنته بالكلام المباشر، لا يجد أمامه إلا الحكي وسيلة للإقناع، فنقرأ:

«**قال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبدًا.**

فقالت له: لا بد من ذلك.

فقال: أخشي عليكِ أن يحصل لكِ ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع.

فقالت له: وما الذي جري لهما يا أبت؟»[41].

وفي النص السابق يتضح تلميح الراوي/الأب/الوزير إلى حكاية: «**الحمار والثور مع صاحب الزرع**»، منتظرًا رد المروي عليها/الابنة/

شهرزاد وكأنه يختبر يقظتها وحماستها، أو ربما يريد أن يتحقق من تجاوبها ولهفتها للمعرفة؛ ولذا سنجد المروي عليها/شهرزاد، تسأل الراوي/الأب عن بيان التلميح السردي: «**وما الذي جرى لهما ياأبتِ؟**». فسؤالها هذا ضروري ومهم، فـ«إذا لم يُبد المتلقي رغبة في الاستماع فإنَّ السّرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى»(42).

يُعلن الراوي عن حكيه بصيغ تشويقية لاصطياد المروي عليه، تتجلى هذه الصيغ في مقدمات الحكي، فمثلاً نلحظ قبل بدء الليلة الأولي من ليالي «ألف ليلة وليلة»، رسمت شهرزاد/الراوية خطتها لاصطياد المروي عليه، فوضعت شَّرَكًا - أو فخًا - للإيقاع بالمروي عليه الرئيس وهو الملك/شهريار، وذلك عندما أوصت أختها الصغرى «دنيا زاد» إذا أتت إلى قصر الملك، وجلست في حضرته، ورأته قد قضي حاجته، فهنا تتقدم وتطلب من «شهرزاد» **حديثًا غريبًا**.

واللافتُ للنظر هو تركيزها علي أن يكون الحديث/السرد/الحكي (غريبًا)؛ لأن الغرابة تمثل عامل جذب للمروي عليه/ شهريار الذي - من غير شك - سيصغي إلى الحكي الغريب؛ لأن الغريب يخالف العادة ويخرج عن حيز المألوف، ومن ثم ستضمن شهرزاد/الراوية حرص المروي عليه علي سماع حديثها، وما سيتبعه من إبقاءٍ على حياتها.

كما تحرص «شهرزاد» على ألا تبدأ حكيها إلا بعد دعوة المروي عليه: «**يا أختي حدثينا حديثًا نقطع به سهر ليلتنا، فقالت: حبًا وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب فلما سمع ذلك الكلام وكان به قلق ففرح بسماع الحديث**»(43).

ويعكس هذا النص أن «شهرزاد» يتم النداء عليها، واستدعاؤها لتبدأ في بث أحاديثها، وتتسم دعوتها بصيغة الأمر: «**حدثينا**»، وواضح هنا أن الصيغة جاءت «**حدثينا**» ولم تأت «**حدثيني**»؛ لأن «دنيا زاد»

تُشرك الملك «شهريار» في أمرها الطلبي؛ ولذا فلن تتحدث «شهرزاد» إلا **بشرط** أن يسمح لها الملك بالحديث، وهي بذلك تُشرك المروي عليه معها، بل تشترط أن يأذن لها في الحكي، فإذا لم يشارك الملك/ المروي عليه في دعوتها سيكون متلقيًا سلبيًا، فـ«الراوي يحرص إذن على أن يكون ملبيًا لدعوة صادرة عن المتلقي، وبدون هذه الدعوة يصير طفيليًا لا يُصْغَى إليه ولا يؤبه له»[44]. ولكن بعد موافقة الملك ستضمن شهرزاد/الراوية يقظته وإصغاءه، وسيظهر ذلك بوضوح على وجه الملك/المروي عليه، فقد تهلل وجهه بالفرح، وأبدى تلقيًا إيجابيًا، ومن ثم بدأت «شهرزاد» في بث حكيها **بصيغة**: (**بلغني أيها الملك السعيد**)، وفي هذه الصيغة ثمة تحول مقصود؛ إذ تم تنحية «دنيازاد» بعيدًا، وصار الحكي موجهًا إلى الملك السعيد، فهو المروي عليه المقصود بعينه.

وإذا عدنا إلى تحليل وصف «شهرزاد» للمروي عليه/شهريار بـ(**الملك السعيد**)، سنجد أن هذه الصفة «السعيد» جاءت لما رأته على وجهه من بوادر إيجابية، تعكس سعادته بالحديث، واستعداده لما سُيلقى عليه. وبالفعل سيكون لحديث «شهرزاد» في الليلة الأولى – وماتلاه من أحاديث وحكايات – أثره البالغ علي المروي عليه/الملك، عندما يعالج أرقه، ويريح نفسه، ويزيل همه، إضافة إلى أن الحكي سيؤجل شهوته لسفك الدم الأنثوي ليلة تلو الأخرى حتى بلوغ الرقم القياسي المعروف، وفي هذه المدة الزمنية ستتكون لدى المروي عليه/الملك – وأيضًا لدى المتلقي الضمني للحكايات أو القارئ بعامة – مجموعة كبيرة من المعارف بعد سماعه للأحاديث المنقولة عن القدماء، وبعد الإصغاء والتلقي لحكايات السالفين وما تحمله في تضاعيفها من حكم ومعارف متنوعة، سترتقي بفكر وعقل الملك، و«شهرزاد» تعرف ذلك جيدًا، فمنذ البدء تشترط على أختها الصغرى «دنيازاد»:

«إذا جئت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي: يا أختي حدثينا حديثًا غريبًا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثًا يكون فيه الخلاص إن شاء الله»[45].

ومن الملاحظ أن النص يراعي مقتضى حال المتلقي، فمجيء «دنيازاد» مشروطٌ بطلب الحديث الغريب، ولكن بعد انتهاء الملك من قضاء حاجته، وبذلك تراعي «شهرزاد»/ مرسلة الحكي حال المروي عليه/ الملك، فـ «دنيازاد» لن تتقدم وتطلب الحديث الغريب الذي يقطع السهر، إلا بعد انتهاء الملك من قطف البكارة وهي شاغله الأكبر، فإذا طُلب الحديث قبل قضاء الملك لحاجته، فمن المؤكد أنه سيرفض الاستماع، ومن ثم سيترتب على ذلك مقاطعة الحكي وتعطل البث الحكائي قبل أن يبدأ.

إذن، فلابد من الانتظار حتى يتهيأ المروي عليه/الملك نفسيًا وجسديًا لعملية التلقي، وبذلك تضمن شهرزاد/راوية الحكي انتباهه ويقظته ومشاركته الإيجابية، فقد قضي حاجته، وانطفأت شهوته، ومن ثم فلن يشغله شاغل عن التلقي والإصغاء.

وفي الليلة الثانية تستهل «شهرزاد» حكيها بهذه الصيغة: «**بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد**»[46]. وهنا نلحظ اختلافاً في الصياغة الاستهلالية مقارنة بالليلة الأولى، فـ «ذو الرأي الرشيد» هي إضافة جديدة ملموسة، لم تنطق بها «شهرزاد» في الليلة الأولى، ففي الليلة الثانية يطلب «المروي عليه/الملك» من «الراوية/ شهرزاد» أن تكمل حديثها، وبسماحه لها تفطن إلى تفكيره فيما سمع بالليلة الأولى واستملاحه له، وهي ترى في ذلك سدادًا في تفكيره، أو رشادًا في رأيه، ومن ثم تضيف إلى أوصافه وصفًا جديدًا، إنه: «ذو الرأي الرشيد»[47].

ومن الطبيعي أن تبدأ الراوية/«شهرزاد» كل حكاياتها بطرح سؤال تحفيزي تختبر به رغبة المروي عليه/«شهريار» وتضمن يقظته أثناء الحكي، أو تتحقق من حماسته لمعرفة الجواب؛ لأن هدفها – في المقام الأول – تعليمة وتثقيفة بالحكي أو ترويضة وربما تدجين شهوته الدموية بالمعرفة المبثوثة في الحكايات السردية، ويظهر ذلك عندما انتهت «شهرزاد» من حكاية: «التاجر مع العفريت» وقد تعجب المروي عليه/شهريار من هذه الحكاية العجيبة، فهنا وضعت شهرزاد تلميحًا حكائيًا جديدًا فقالت:

«**وما هذه بأعجب من حكاية الصياد، فقال لها الملك: وما حكاية الصياد؟**»(48).

ويحمل النص تلميحًا تشويقيًا، تحفيزيًا للمروي عليه/«شهريار»، إنه تلميح أو تشويق إلى الأعجب، فإذا كان المروي عليه قد أبدي عجبه مما سمعه سابقًا، فإن المسكوت عنه لدى الراوية/«شهرزاد» أعجب، وتوق المروي عليه/الملك إلى معرفة الأعجب يدفعه إلى السؤال، إضافة إلى هذا كله، فإن وضع التلميح دليل على سعي الراوي لجذب انتباه المروي عليه وإدخاله في لعبة لا تنتهي، خاصة إذا كانت «**شهرزاد تحارب الزمن المحدد لموتها بروايتها المستمرة لكسب الوقت**»(49). فقد احتمت «شهرزاد» بالحكي المستمر، وكانت على معرفة حقيقية بأنها مع سردها ستؤجل موتها ليلة بعد ليلة؛ ولذا لم تشأ أن تُنهي حكيها، ففي نهاية كل حكاية كانت تضع ـ عن قصد ـ تلميحًا سرديًا إلى حكاية جديدة، ولم يخف المروي عليه/«شهريار» رغبته في الاستماع فكان يسأل عن بيان التلميح السردي.

الحكي المتناسل والتلقي المستمر:

إن أي حكاية لابد لها من نهاية، ومع نهايتها سينتهي ـ من غير شك ـ نشاط المروي عليه، ولكن ماذا سيحدث لو وُضع سؤال عند النهاية؟!

لا شك أن السؤال سيكون مجددًا لنشاط المروي عليه؛ لأنه يجهل الإجابة/الحكاية، ولديه فضول لمعرفتها... وهنا سينفتح باب الحكي من جديد. وهذا له دخل كبير بعملية التلقي؛ لأن الراوي يعتمد أكثر ما يعتمد على إشباع رغبة المروي عليه في سماع الحوادث الغريبة والحكايات العجيبة؛ ولهذا يضع الراوي في نهاية كل حكاية سؤالاً يختبر به رغبة المروي عليه، ويتعرف من خلال جوابه على مدى نشاطه، فإن قال له: «كيف..؟» أو «أخبرنا» أو «حدثنا» أو ... فهذا يعكس رغبته في المعرفة ومواصلة الاستماع والإنصات للحكي المشار إليه.

ولعل الناظر المدّقق في حكايات: «كليلة ودمنة»، «فاكهة الخلفاء» و«ألف ليلة وليلة» سيلحظ تناميّ سُلطة الرواة: «بيدبا الفيلسوف»، «الأمير حسيب»، «شهرزاد»، فهؤلاء الرواة يحضرون ويضطلعون بتنظيم مروياتهم، ويتحكمون في المروي عليهم؛ لأنهم يمتلكون الحكي الذي يتنامى ويتكاثر ويتناسل باستمرار، ويمكن القول بأن الحكي المتناسل والتلقي المستمر أشبه بـ «الديمومة السِّحرية والجاذبية المغناطيسية التّي تمارسها الحكايات باستمرار»[50].

ففي «كليلة ودمنة» لاحظنا أن الحكي جاء تاليًا لحوار بين الراوي والمروي عليه، ثم طرح الراوي تلميحًا، وهنا سأله المروي عليه طالبًا بيان التلميح المشار إليه. وتتكرر هذه الطريقة على مدار الحكي، ففي باب «الأسد والثور» نقرأ هذا الحوار القائم بين كليلة/ الراوي ودمنة/ المروي عليه:

«ولكن ما غناءُ هذه المقالة، وَجَدًا هذا التأنيب، وأنا أعرف أن الأمر فيه كما قال الرجل للطائر: لا تلتمس تقويم ما لا يعتدل، ولا تُبَصِّر من لا يفهم. فقال دمنة: وكيف كان ذلك؟ قال كليلة: زعموا أن جماعةً من القردة كُنَّ في جبلٍ (...) فهذا مثلك في قلة الانتفاع بالموعظة، مع

أنه قد غلب عليك المكرُ والعجب، وهما خلتا سوء، إنه سيصيبك من عاقبة ما أنت فيه ما دخل على الخَبَّ شريك المغفَّل، قال دمنة: وكيف كان ذلك؟

قال كليلة: زعموا أن رجلين، أحدهما خبٌّ والآخر مغفَّل...»[51].

من الواضح في النص السابق أن كليلة/الراوي يشير إلى «حكاية الطائر والقردة» و«دمنة»/المروي عليه يطلب بيانها، وعندما ينتهي «كليلة» من حكيها يضع في نهايتها إشارة جديدة إلى حكاية «الخبٌّ والمغفَّل» ولا يمكن وصف هذا السلوك بالفضول الحكائي «فما فضول المستمعين داخل الحكاية إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ... وما الحكاية القصصية التالية إلا متغيرٌ للاسترجاع التفسيري.»[52]، وبذلك يتسم الحكي في «كليلة ودمنة» باستمرارية فنية، تتجلى في الصياغة الختامية القائمة على التلميح إلى حكي جديد، يستدعي من المروي عليه أن يسأل الراوي إيضاحه، ويمثل سؤاله بؤرة للتوالد السردي حيث تتوالى الحكايات الواحدة تلو الأخرى على نحو يشكل بنية سردية مستمرة ومترابطة.

وفي «فاكهة الخلفاء» يختتم الراوي معظم حكاياته بجملة تشويقية، تحمل إشارة جديدة إلى حكاية أخرى «... **ومَنْ لا يشيدُ أركانَ أسلافه، ولا يقوّى بُنيانَ أشرافه يصيبه مثل ما أصاب الذئب، مع الجَدْي المغني المصيب**»[53]. وتستدعي الإشارة تساؤلاً من المروى عليه «**فسأل الملك من أخيه أنْ يذكرَ ذلك المثل وينهيه؟**»[54]. وتأتي الإجابة عن السؤال في صورة حكي جديد، ويحرص الراوي في نهايته أن يشير إلى مثل ثالث؛ «**ومَنْ تَرَكَ التأمَّلَ والافتكار، أصابه ما أصابَ ابنَ آوى مع الحمار**»[55]. وتتبع هذه الإشارة طلبًا من المروي عليه ببيان المثل: «**أفدنا أيها المختار، كيفيَّة هذه الأخبار؟**»[56]. ويلبي

الراوي طلب المروى عليه فيحكي، وبذلك يتوالد الحكي ويترابط في سلسلة من النسل المتصل، إنه «توالدٌ يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها»(57).

إذن، يعتمد إنتاج الحكاية التراثية على متوالية سردية توالدية، فكلما أشار الراوي إلى حكاية وجد تساؤلاً من المروي عليه، وكلما أجاب الراوي عن التساؤل تولد السرد، وتتوالى هذه العملية حتى تحتشد الحكايات الفرعية في سلسلة طويلة - وربما لا نهائية - ولعل هذا السيل الحكائي «يوحى إلينا بفكرة لا نهائية الحياة، واتصال جزئياتها بعضها ببعض في تتابع واطراد، فإذا هي تبدأ من حيث تنتهي ويتوالد بعضها من بعض على نحو مطرد»(58). ومن ثمَّ يمكن القول بأن عملية الحكي ترتكز على خاصية التوالد الحكائي المتجدد والمنفتح في آنٍ واحد، فالراوي يفتح عملية إنتاج الحكي على فضاء متسع يوشك أن يكون لا نهائي.

وإذا انتقلنا من حكايات: «كليلة ودمنة» و«فاكهة الخلفاء» إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» سنلحظ أن الحكايات تتوالد وتتناسل على أساس السؤال أيضًا؛ فالسؤال ـ بحسب سعيد يقطين ـ «من محفزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة؛ وهكذا دواليك ... إلى أن تنتهي الليالي»(59).

ولعل التلميح يضطلع بدور الخروج من الحكاية السابقة وافتتاح جديد للحكاية اللاحقة، وعلى الأرجح هي طريقة سردية استطرادية مألوفة في الحكاية التراثية، حيث نجدها في «كليلة ودمنة»، و«ألف ليلة وليلة»، ولقد راجت «في الليالي رواجًا ملحوظًا؛ لأنها صادفت قبولاً طيبًا من السامعين»(60) فالمروي عليهم في حكايات «الليالي» لديهم توق لمعرفة عوالم مجهولة، واكتشاف أسرار غامضة، وهم من يسعون

لطرح التساؤلات على الرواة، ففي حكاية «الحمال مع البنات» يتعجب «هارون الرشيد»/ المروي عليه مما رآه من آثار الضرب على جسد الفتاة المضروبة بالمقارع، ويدفعه هذا العجب إلى طرح السؤال، فنقرأ:

«تعجب الخليفة من ذلك ثم قال للصبية الثانية: ما سبب الضرب الذي علي جسدك؟»(61). ولا ينتهي تعجب المروي عليه حتى يعرف كل شيء، فيسأل الصبية الأولى التي سحرت العفريتة أختيها إلى كلبتين: «**هل عندك خبر بالعفريتة التي سحرت أختيك؟**»(62). وغرض الخليفة من السؤال أن يستكشف سر العجيب، ومع جواب الراوي ينفتح الحكي وتتناسل وتتداخل الحكايات وهكذا دواليك.

ومن اللافت للنظر أن المروي عليه/هارون الرشيد هو من يبحث عن الراوي، لا العكس، فنجد «هارون الرشيد» يطوف في مملكته ويسأل وبسؤاله يصبح مرويًا عليه، فعندما يرى شيخًا كبيرًا يحمل «على رأسه: «شبكة» و«قفة» وفي يده «عصا» وهو ماشٍ على مهله. تقدم الخليفة إليه وقال له يا شيخ ما حرفتك؟»(63).

ومن الواضح أن ما يحمله «الشيخ» من أدوات الصيد: (**الشبكة – القفة**) يدل على أن حرفته الصيد؛ ولكن كي ينفتح باب الحكي لابد من طرح السؤال من المروي عليه: (يا شيخ ما حرفتك؟) وإجابة «الشيخ»/ الراوي ليست على حجم السؤال، بمعنى أنها لم تكن موجزة، فيقول: أنا صياد. ويصمت؛ ولكنه يريد أن يحكي، فيطنب ويشكو إلى الخليفة حاله وضيق رزقه...(64).

وثمة تلازم بين تعجب المروي عليه/هارون الرشيد وبين طرح الأسئلة، ففي «حكاية الصبية المقتولة»، يرتبط التعجب بالسؤال، فقد «**تعجب الخليفة وقال: وما سبب إقرارك بالقتل من غير ضرب وقولك اقتصوا لها مني؟**»(65).

ومن الواضح أن سؤال المروي عليه يتضمن شقين؛ أما عن الشق الأول، فهو: سبب إقرار الشاب بالقتل. وأما عن الشق الثاني، فهو: سبب قوله اقتصوا مني، فلو كان السؤال قاصرًا علي الشق الأول ربما أجاب الشاب فأوجز. وهنا تأتي وظيفة الشق الثاني من السؤال وهو ما سبب دعوتك إلى القصاص منك؟ وهنا سيبدأ الشاب القاتل في ممارسة دور الراوي، فيحكي عن التفاحة التي رآها في يد العبد الأسود، وسؤاله للعبد: «**من أين أخذت هذه التفاحة حتى آخذ مثلها؟**»(66).

واللافت للانتباه أن العبد لا يوجز الجواب؛ ولكنه يستطرد فيحكي حكاية كاذبة، فيتحول العبد إلى راوٍ، ويصبح الشاب مرويًا عليه. وعندما يذهب الشاب إلى بيته لا يجدُ التفاحة الثالثة، فيسأل زوجه: «**أين الثالثة؟ فقالت: لا أدري ولا أعلم أين ذهبت!**»(67). وهنا يشك في سلوكها فيقتلها ويقطعها ثم يضعها في صندوق ويرميه في نهر دجلة، وعندما يعود إلى بيته يجد ولده الأكبر يبكي - ولم يكن له علم بمقتل أبيه لأمه - وهذا يدفع الأب إلى سؤاله: «**ما يبكيك؟**»(68). وفي الجواب ينفتح الحكي، ويتحول الابن إلى راوٍ ويصبح الأب مرويًا عليه، فيحكي الابن حكايته مع العبد الأسود الذي خطف منه التفاحة، وبعد خطفها يسأله: «**من أين جاءتك هذه؟**»(69). ولم يجب الولد إجابة موجزة فيقول للعبد مثلاً: «من أمي» أو «أحضرها أبي»؛ ولكنه يحكي قصة مرض الأم التي اشتهت التفاح وسفر الأب إلى البصرة وشراء ثلاث تفاحات بثلاثة دنانير...

وعندما يأمر الخليفة «هارون الرشيد» وزيره «جعفر» بأن يحضر العبد الأسود وإلا قتله، ولا يعرف جعفر من أين يأتي به؟، ويقرر أن يلزم داره ثلاثة أيام وفي اليومِ الرابع أخذ يودع أهله تمهيدًا للذهاب إلى الخليفة الذي أرسل رسولاً يسرع في طلبه، وهنا أيقن جعفر أنه مقتول؛

ولذا أخذ يودع أهله: «فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة؛ ليودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعًا فضمها إلى صدره وبكى على فراقها فوجد في جيبها شيئًا مكببًا فقال لها: **ما الذي في جيبك؟**»(70).

ومن الملاحظ أن «جعفرًا» لا يشغله ما هو فيه من كرب وبلاء واقتراب من القتل بقدر ما يشغله السؤال، ويقود السؤال إلى الجواب، ومع الجواب سيعرف الوزير أن العبد «ريحان» هو من جلب التفاحة لابنته، فيأتي بالعبد ويسأله: «**من أين هذه التفاحة؟**»(71).

وكما هو واضح من تكرار وتبادل الأدوار، أو تعدد الأصوات، بمعنى أن الحكاية تتكرر، والمواقع تتبدل، فيتحول الراوي إلي مروي عليه، والعكس، وبهذه الطريقة يتوالد الحكي ويتناسل وينفتح زمن التلقي، وبحسب «وحيد السعفي» «عالم القصّ إذن هو عالمٌ يرتبط بعضه ببعض، ويفسّر بعضه بعضًا، يخضع لتصوّر شامل متواصل لا نهاية له»(72).

وعلى الأرجح كان قبول المروي عليه لهذه الطريقة الاستطرادية مردوده في نفس الراوي، فالراوي لديه رغبة في الإطالة أو الحكي دون توقف، وهذا جعله كلما وصل إلى نهاية حكاية ألصق فيها حكاية جديدة. إنها بنية ذات توالد حكائي: متجدد، مستمر ومنفتح، وكأن الراوي «يُعيد - من غير شك - إنتاج نوع من نظرية الكلام (الكلام الذي يولد الكلام)، ويُعيد في الوقت نفسه نظرية مفتوحة للسماع»(73).

الحكي فدية الحياة:

كان الحكي في «كليلة ودمنة» سببًا ناجعًا لينجو «بيدبا الفيلسوف» من قتل «دبشليم الملك»، وكذا كان الحكي في «فاكهة الخلفاء» وسيلة نافعة احتال بها «الأمير حسيب» وتخلص من تربص «أخيه الملك» به لإيذائه وقتله، وذلك بعد وشاية الوزير بالأمير(74)، وفي حكايات «الليالي» لم يكن الحكي سببًا في نجاة «شهرزاد» من القتل فحسب؛ إذ نجد في

«الليالي العربية» الشخصيات تستثمر الحكي لتأجيل الموت المحدق بهم، أو تعطيل سيف السيّاف المسلطّ علي رقابهم، فعلى سبيل المثال -لا الحصر - نقرأ في حكاية «الصياد مع العفريت»، تلميح الصياد: «إن مثلي ومثلك مثل وزير الملك يونان والحكيم رويان. فقال العفريت: وما شأن وزير الملك يونان والحكيم رويان؟! **وما قصتهما؟**»(75).

لعله من الواضح - هنا - أن العفريت/المروي عليه لا يشغله ما هو فيه من سجن داخل القمقم بقدر ما يشغله معرفة القصة؛ ولذا فهو يسأل الصياد عن القصة، وبذلك تصبح حكاية «الصياد والعفريت» إطارًا لحكاية «الملك يونان والحكيم رويان»، وفيها استطاع الوزير إقناع الملك بالخلاص من الحكيم، ونجحت وشايته، فيقرّر الملك قتل الحكيم، ويأمر بإحضار الحكيم بين يديه، ويُبلغه بعزمه على قتله، وهنا يحذره الحكيم من مغبة قراره، طالبًا منه أن يبقيه حيًا، متوسلاً إليه، ولكن الملك يأمر السيّاف، فيغمي عينيه ويشهر سيفه، وهنا يحتال الحكيم قبل تنفيذ القتل، وتكون حيلته هي التلميح الحكائي:

«بعد ذلك تقدم السياف وغمى عينيه وشهر سيفه، والحكيم يبكي ويقول للملك: أبقني يبقيك الله ولا تقتلني يقتلك الله... ثم إن الحكيم قال للملك أيكون هذا جزائي منك، فتجازيني مجازاة التمساح قال الملك: **وما حكاية التمساح؟**»(76).

من الواضح أن الراوي/الحكيم يصيح آمرًا ومهددًا الملك/المروي عليه، ويُلحق تهديده بالتلميح الحكائي فيتعطل فعل القتل، وبذلك رفع الراوي عن نفسه سيف الموت، بعدما بث في نفس المروي عليه الرهبة والرغبة، وهنا سأل المروي عليه/الملك: وما حكاية التمساح؟، وبالسؤال سيتوارى السيّاف بسيفه المسلط، ليبدأ الحكيم/الراوي في ممارسة سلطة الحكي على المروي عليه/الملك، وبذلك تحول الحكي

إلى سلاح في يد الراوي وسلطة مؤثرة على المروي عليه، حيث يتخلى عن قناعاته، ويتراجع عن قراراته بعد تلقي الحكاية، وكأن **التلقي** «يمثل فعلاً استجماميًا جماليًا، فعملية التلقي تجعل المتلقي يُقرّر، أو يغير قرارات سابقة، أو يكون توقعات لاحقة؛ إذ يفكر، يقبل، يرفض، إلخ وبذلك يصبح التلقي عملية دينامية تفاعلية»(77).

وإذا عدنا مرة أخرى إلى حكاية «الصياد مع العفريت»، سنجد أن الصياد نجح في إعادة العفريت إلى القمقم، وقرر التخلص منه برميه في البحر مرة أخرى، وهنا يحاول العفريت/الراوي أن يثني الصياد/المروي عليه عن قراره، فيخاطبه: «ولا تعمل كما عمل «إمامة» مع «عاتكة»، قال الصياد: **وما شأنهما؟**»(78).

ولا يقتصر الأمر على «حكاية الصياد والعفريت» ففي حكاية «الحمال مع البنات» نلحظ أن «الصبية» قررت قتل الحمّال والصعاليك وهارون الرشيد ووزيره جعفر وسيافه مسرور؛ ولكنها لا تشرع في تنفيذ ما عزمت عليه؛ لأن فضولها يدفعها إلى معرفة خبرهم أو حكايتهم، ومن هنا تسألهم جميعًا:

«ثم إن الصبية أقبلت على الصعاليك، وقالت لهم: **هل أنتم إخوة؟** فقالوا لا والله ما نحن إلا فقراء الحجام. فقالت لواحد منهم: **هل أنت وُلدتَ أعور؟** فقال لا والله وإنما جرى لي أمر غريب حيث تلفت عيني ولهذا الأمر حكاية لو كتبت بالإبر علي مآقي البصر لكانت عبرة لمن اعتبر. فسألت الثاني والثالث فقالا لها مثل الأول، ثم قالوا: إن كلاً منا من بلد وأن حديثنا عجيب وأمرنا غريب، فالتفتت الصبية لهم، وقالت كل واحد منكم يحكي حكايته **وما سبب مجيئه إلى مكاننا؟**»(79).

ومن الواضح أن الصعاليك/الرواة يحفزون «الصبية»/المروي عليها على الإكثار من الأسئلة؛ ليخوضوا في حكي العجيب أو سرد

الغريب، فهم لا يجيبون عن أسئلتها مباشرة وإنما يحفزونها ويفتحون شهيتها نحو المعرفة، لكي تعرف حكاية عاهة عيونهم، خاصة أن لكل أعور منهم حكاية. ولعل هدف الرواة من سرد حكاياتهم يرجع إلى رغبتهم في تعطيل فعل القتل.

إذن، صار من المألوف أن يُلمح الراوي إلى حكاية منتظرًا سؤال المروي عليه ليشرع في الحكي مباشرة وذلك دون قيد أو شرط؛ ولكن من غير المألوف أن يضع الراوي شرطًا قبل الشروع في حكيه، فإذا قبل المروي عليه الشرط بدأ فورًا في الحكي. وعلى الأرجح أن سبب هذا التحول في العلاقة بين الراوي والمروي عليه، يرجع إلى إدمان المروي عليه للحكي، مما جعله أسيرًا في يد الراوي يخضع له ويقبل شروطه، ويتجلى الحكي المشروط في كثير من الحكايات، فمثلاً:

قبل أن يبدأ «**جعفر**»/الراوي في سرد حكاية «الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه» للمروي عليه/«هارون الرشيد» يُلمح بامتلاكه لحديث عجيب، فيقول للخليفة: «لا تعجب يا أمير المؤمنين من هذه القصة، فما هي بأعجب من حديث نور الدين مع شمس الدين أخيه، فقال الخليفة: وأي حكاية أعجب من هذه الحكاية فقال جعفر: يا أمير المؤمنين **لا أحدثك إلا بشرط** أن تعتق عبدي من القتل. فقال قد وهبت لك دمه»[80].

وهكذا يصبح الحكي وسيلة ناجعة، أو حيلة نافعة يتم توظيفها لمصارعة الموت، ويكون المعنى المستخلص من رغبتهم في الحكي أن الحكاية يمكن أن تتغلب على الموت، خاصة عندما نجد في النهاية أن حكيهم كان سببًا لخلاصهم[81]. وبحسب «يوسف الشاروني» إن الخلاص من الموت عن طريق الحكي: «أمر شائع في الأدب الشعبي كما في أسطورة أوديب حين حل اللغز الذي ألقاه عليه أبو الهول فصرعه.

وفي السير الشعبية كثيرًا ما تُلقى ألغاز إذا حلها البطل نجا من الموت... وهكذا فإن ألف ليلة وليلة تعلن على لسان شهرزاد: أنا أروي، إذن أنا موجودة»[82]. وهنا نؤكد على أن رغبة المروي عليه في معرفة الحكاية ساعد على تأجيل الخطر المحدق بالرواة، بحيث يتحول زمن التلقي والاستماع إلى زمن بقاء وحياة، وكأن الحكي فدية الحياة.

سلطة الكلام.. متعة الحكي:

لا يسير الحكي في الحكاية التراثية على نظام ثابت، بمعنى أن يظل الراوي متحكمًا في المروي عليه؛ إذ يحدث تنافس بين الراوي والمروي عليه، حيث يتنازع الاثنان حول امتلاك مقاليد السلطة/الحكي، وكأن المروي عليه قد فطن إلى أن الراوي يتحكم فيه؛ لأن الراوي يسرد ويتكلم في حين أن المروي عليه يستمع وينصت. ولن يظل المروي عليه في موقع المتلقي المستكين الصامت؛ إذ يتطلع ليكون هو الراوي، ويبدأ ذلك بفرض نفسه علي كرسي الحكي ليبدأ في الكلام في حين سيتحول الطرف الآخر - الذي كان راويًا فيما قبل - إلى مروٍ عليه، كما حدث في باب «البوم والغربان» من كتاب «كليلة ودمنة»، إذ نجد ملك الغربان يستشير وزراءه الثلاثة في أمر الغراب، وفي البدء يتحدث الوزير الأول معبرًا عن رأيه، وهنا يتحول الملك والوزيران الثاني والثالث إلى مرويٍّ عليهم، وكذا تحدث الوزير الثاني معبرًا عن رأيه، وقد تحول الملك ووزيراه الأول والثاني إلى مروي عليهم، ولكن عندما يأتي دور الوزير الثالث في التعبير عن رأيه، نجده يتصدر المشهد، فهو الذي يروي ويطيل في الحكي وضرب الأمثال مخالفًا رأي الوزيرين الأول والثاني، ولكن هذا الأمر لم يعجب الوزير الأول ويتجلى بينهما تنافس واضح على الحكي؛ فنقرأ:

«فلما فرغ الثالث من كلامه قال الأول الذي أشار بقتل الغراب: لاتكونوا كالعجزة الذين يفترون بما يسمعون، وتلين قلوبهم لعدوهم عند أدنى ملق وتضرع، وتكونوا بما تسمعون أشد تصديقًا منكم بما تعملون؛ كالنجار الذي كذَّب ما رأى وصدق بما سمع فاغتر وانخدع؛ قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الوزير: زعموا أن نجارًا...»(83).

لا يكشف النص السابق عن تغير في الأدوار بين (الوزير الأول والوزير الثالث) بقدر ما يعكس النزاع القائم بينهما على ممارسة سلطة الحكي، وذلك من منطلق أن المتكلم بمثابة الموجه أو المتحكم في سامعيه، فهو الذي يعرف الحكي أو يملك زمام الكلام أو لديه القدرة على ضرب الأمثال في حين أن المستمع أو المروي عليه يمثل الخاضع الجاهل لما في جعبة الراوي.

ومن اللافت للنظر في حكاية «الملك يونان والحكيم رويان» يتصدر الوزير المشهد فهو الراوي المسيطر على الملك؛ ولكن يحدث تغيير فيتحول الملك إلى راوٍ ويصبح الوزير مرويًا عليه، وذلك عندما يلمح الملك يونان لوزيره- وقد أشار الوزير عليه بالخلاص من الحكيم رويان - فيقول: «أيها الوزير أنت داخلك الحسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله وبعد ذلك أندم كما ندم الملك السندباد على قتل البازي. فقال الوزير: **وكيف كان ذلك؟**»(84).

وأغلب الظن أن هذا التغيير ينبع من رغبة الملك في بيان علمه وفرض سلطته علي الوزير، أو محاولة لاستعادة سلطته، فهو الملك، الحاكم، العالم، المتكلم، وعلى الجانب الآخر يتحول الوزير إلى مصغٍ، يستمع ومتعلم؛ ولذا يسأل الوزير وكيف كان ذلك...؟ ولعل جلوس الملك في موضع الراوي هو جلوس متعمد، وكأنه يريد أن تصل رسالة إلى الوزير بأنه يعلم ويعرف ما لا يعرفه، وبذلك يستعيد الملك سلطته على

تابعيه والمحيطين به، فكما رفعته مكانته وسلطانه عليهم بالحكم، فهو أيضًا يرتفع شأنه عليهم بمعرفة ما لا يعرفونه وحكي ما يجهلونه.

وعلى هذا الأساس فإن التغير في الموقع بين الراوي والمروي عليه ينبع من رغبة تنازع سلطة الحكي، ورغبة امتلاك أحدهما لزمام الآخر بامتلاكه لدفة الحكي. علاوة علي أن المتكلم يشعر بنوع من المتعة، إنها متعة السلطة أو متعة المعرفة؛ لأنه الطرف الأقوى الذي يعرف فيحكي، في حين أن الطرف الثاني يستمع إلى كلامه ويتعجب من حكيه، كما أن أنظار المستمعين تتجه نحو المتكلم وأسماعهم تتعلق بكلامه وألسنتهم تنطق متعجبة من قوله، وهذا العجب بمثابة الثناء، وهنا سيظهر نوع من المنافسة من قِبل المستمعين أو المتلقين للفوز بهذا الثناء، ومن ثم فكل مستمع سوف تنازعه نفسه وتُرغبه في امتلاك زمام الحكي أو ممارسة سلطة الكلام على المستمعين بما لديه من حكي، يحكم عليه بأنه عجيب، ولعل حكمه هذا يعكس ترويجًا لسلعته/لحكايته كما يحمل تحفيزًا للمتلقين ليسألوا ويستمعوا وفي النهاية يمدحوا الحكاية بأنها عجيبة وهذا المدح يعكس في طياته ثناء على راويها الذي يحكي الغريب ويعرف العجيب، ولا شك أن الراوي سيشعر بتضاعف الثناء إذا كان هو بطل الحكاية.

ويمكن القول بأن «شهرزاد» قد مارست سلطتها على «شهريار» منذ بدأت تحكي، جاعلة من الحكي سيفًا مسلطًا أشهرته على «شهريار»، حيث امتلكت زمام الكلام ومارست سلطة الحكي، عندما جلست في مجلس الراوي/المتكلم/الفاعل في حين جلس «شهريار» متلقيًا ليأخذ بذلك وضعية المروي عليه/المستمع/المفعول به فهو يتلقى ويستمع، فيفعل الحكي فعله ويسحره بسحره ويطلعه على مدى جهله؛ ولذا ظل في غيبوبة سماعية يخضع فيها لسلطة الحكي المؤثرة التي انتصرت في النهاية علي سلطة السيف القاتلة.

خاتمـــة:

لقد كشف التحليل النقدي للحكاية التراثية عن نتائج غزيرة وثرية، وحرصًا على الإيجاز يمكن أن نورد مجموعة من الملاحظات الاستنتاجية في النقاط الآتية:

1. (الراوي والمروي عليه.. طرفا الحكي): إن الحكاية لا يمكن أن تأخذ طريقها إلى الوجود إلا من خلال الراوي الذي يمثل الطرف الأول في عملية الإرسال فهو المرسل أو الفاعل الذي يقوم بفعل الحكي، وحتى يقوم الراوي بمهمته الإرسالية بفاعلية وديناميه لابد من وجود الطرف الثاني وهو المروي عليه.
2. (السؤال.. بوابة الحكي): إذا كان السؤال هو مفتاح المعرفة بمعنى أنك تسأل؛ لتعرف، فإنه بوابة الحكي، فالمروي عليه يسأل الراوي؛ ليحكي، وكأنه يفتح له الباب ليدخل ساردًا ما لديه من حكايات.
3. (الراوي يُلمح.. والمروي عليه يطلب البيان): إن تلميح الراوي إلى حكاية جديدة، يقابله سؤال المروي عليه، طالبًا من الراوي بيان التلميح. وبذلك يمثل تلميح الراوي وسؤال المروي عليه أهم المؤثرات في إنتاج الحكي.
4. (التلميح المُلْغِز.. الحكي المُفَسِر): في جعبة الراوي كثير من الحكايات؛ ولكنه لن يُطلقها إلا بعد امتحان المروي عليه في أمرين هما: (المعرفة) و(التلقي). فأما عن المعرفة فالراوي يعلم علم اليقين أن المروي عليه لا يعرف، وأما عن التلقي فالراوي على دراية بأن المروي عليه متلهف لتلقي الحكي، وبذلك يُكسب الراوي حكيه تفاعلاً وإيجابية؛ لأن المروي عليه لا يعرف ويتوق ليعرف، ومن ثم سيتجاوب معه وسيجد الراوي مستمعًا إيجابيًا، متلهفًا ومنصتًا.
5. (الحكي حياة ونجاة): لقد نجا «بيدبا» من عقاب «دبشليم» بالحكي،

و«الأمير حسيب» ينجو من عقاب أخيه «الملك» بالحكي، و«شهرزاد» تنجو من قتل «شهريار» بالحكي... وفي كثيرٍ من الحكايات الفرعية، نلحظ الشخصيات التي تروي الحكايات تنجو من عقاب المروي عليهم، حيث تنفرج أزمة الراوي مع طرحه لتلميح حكائي يقبله المروي عليه ويتعجب من غرابته فيعفو عنه.

6. (إذا عُرِف السَّبب بطل العجب!): الرواة هم شخوص يحكون عن أمور عرضت لهم، وأشياء شاهدوها، وشخصيات أدهشتهم، وأفعال أعجبتهم، ويبدأ الرواة حكيهم بتلميحات تؤدي إلى تعجب المروي عليهم، فيسألون عن السبب، ومع الإجابة ينفتح الحكي ليكشف الرواة عن السر المثير للعجب. وهذا يجعلنا نتساءل هل يقوم الحكي معتمداً المثل السائر: «إذا عُرِف السَّببُ بطل العجب»!

7. (الحكي سُلطة).. إذا كان الراوي يُلمح إلى حكاية في انتظار سؤال المروي عليه عنها، ففي ممارسة الراوي للحكي تكمن سلطة، يمارسها الراوي على المروي عليه، وإذا كان الراوي في حضرة الحاكم فهنا تصبح سلطة الحاكم خاضعة ومنصتة لسلطة الراوي، وما يبثه من حكي يشتمل على قيم العدالة والمساواة وينبذ مساوئ الظلم والاستبداد، ففي «كليلة ودمنة» بيدبا/ الراوي ودبشليم/ المروي عليه، وفي «فاكهة الخلفاء» حسيب الراوي مع أخيه الملك/ المروي عليه، وفي «الليالي» شهرزاد/الراوية وشهريار/المروي عليه، وقد تحول الرواة من مقهورين إلى قاهرين ومن مأسورين إلى آسرين؛ لأنهم امتلكوا سلطة المعرفة والعلم التي تقهر وتغير سلطة الحاكم المستبد.

الهوامـش

(1) نذكر من هذه الدراسات: دراسة «فدوى مالطي دوجلاس»: بناء النص التراثي «دراسات في الأدب والتراجم» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1985م، ودراسة: عبدالملك مرتاض: «ألف ليلة وليلة» (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1989م، ودراسة: عبدالله إبراهيم: السردية العربية «بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي» - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 1 - 1992م، ودراسة: محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو. سردية)، المجلد الأول ، ذات السلاسل، الكويت . ط 1، 1995م، ودراسة: أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، ط 1، 1998م.

(2) شعيب حليفي: تيمة السفر في النص السردي القديم. مجلة فصول. المجلد الثالث عشر. العدد الثالث. خريف 1994م، ص 250.

(3) محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو. سردية). المجلد الأول. ذات السلاسل. الكويت. ط 1. 1995م، ص 131.

(4) عبدالله إبراهيم: السردية العربية «بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي». المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1992م. ص 97.

(5) يبدأ السرد في «فاكهة الخلفاء» بحكاية إطارية كبرى. حكاية الأمير حسيب مع أخيه الملك. أدت إلى تماسك الوحدة البنائية للسرد، وهذه الحكاية الإطارية تأتي على غرار الحكاية الإطارية في (ألف ليلة وليلة) . حكاية شهريار وشهرزاد. وأيضًا على غرار حكاية الملك والفيلسوف في (كليلة ودمنة) - حكاية دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف - ولمزيد من التفاصيل راجع: أحمد علواني: السرد في «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» آلياته ودلالاته. المجلس الأعلى للثقافة. 2009م، ص ص 122/119.

(6) لا ننكر الجهد الواضح في مجموعة كبيرة من الدراسات السردية لباحثين ونقاد متميزين، ترتكز دراساتهم على المنهج البنيوي، ولكن ليس هذا مقام دراستنا، فقد درستها «فريال كامل سماحة» من منظور نقد النقد في كتابها المهم: «في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين". مطبوعات نادي القصيم الأدبي. السعودية. ط 1. 2013م، ص ص 16/9.

(7) السابق نفسه: ص ص 10-11.

(8) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه. دراسة ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلي ما بعد البنيوية. تحرير: جين ب . تومبكنز . ترجمة: حسن ناظم

وعلي حاكم - مراجعة: محمد جواد - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد (73) - 1999 - ص 52.

(9) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة: جابر عصفور - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - 1998م، ص 168.

(10) السابق نفسه: ص 169

(11) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه - مرجع سابق - ص 71.

(12) س. ن: ص 51.

(13) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, First published by Blackwell Publishing, USA, 2005, p724.

(14) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه - مرجع سابق - ص 51.

(15) ثمة راوي براني يكون خارج نطاق الحكاية، ولا يلعب دورًا داخلها بوصفه شخصية فاعلة، مشاركة ومتحركة، وغالبًا يكون المؤلف متماهيًا مع الراوي البراني؛ ليتمكن من الدخول إلى الحكي وبث رأيه ونشر فكره من آن لآخر، وتتجلى هذه الخاصية في المتون الحكائية الكبرى، مثل: «كليلة ودمنة» و«فاكهة الخلفاء»، و«ألف ليلة وليلة»... فمثلاً في «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» يظهر الشيخ: «أبو المحاسن حسان»، فهو الراوي براني الحكي الذي يتماهى مع المؤلف «ابن عرب شاه»، راسمًا لنا حدود الحكاية الإطارية، والتي يتجلى فيها الأمير «حسيب» كراو داخلي، يواجه أخاه الملك/ المروي عليه، وعلى هذا الغرار نجد حكايات «كليلة ودمنة»، وكذا حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث يلعب الأمير حسيب مع أخيه في «فاكهة الخلفاء» دور «بيدبا مع دبشليم» في «كليلة ودمنة»، ودور «شهرزاد مع شهريار» في «ألف ليلة وليلة» و.. هكذا، فهذا سائدٌ في النصوص السردية الكبرى.

(16) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه - مرجع سابق - ص 52.

(17) المراد بالْمُلْغِز أي الشيء المُلَبِّس. فيُقال: أَلْغَزَ في كلامه يُلْغِزُ إلغازًا أي: عَمَّى مُرادَه وأَضْمَرَه على خلاف ما أظهره - ورَّى فيه - وعَرَّض ليَخْفى - ومال به عن وجهه- ولاغَزَهُ: كلَّمهُ مُلْغِزًا، والجمع: أَلْغاز. وللمزيد يمكن مراجعة: ابن منظور - لسان العرب - مادة لغز.

(18) لا يعني أخذنا عن «إيزر» الخلط بين المروي عليه والقارئ، فالقارئ والمروي عليه كلاهما في موضع المتلقي وإن اختلف المسمى كما سبق وأن بينا.

(19) ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي - فصول مجلة النقد الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد السادس عشر - العدد الرابع - الجزء الثاني - ربيع 1998م، ص 345.

(20) عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، تحقيق: عبدالوهاب عزام وطه حسين، دار هنداوي للتعليم والنشر. القاهرة. 2014م، ص ص 75-76.

(21) س. ن: ص ص 75-76.

(22) عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة. ص 76.

(23) س. ن: ص ص 80-81.

(24) س. ن: ص 80.

(25) س. ن: ص 85.

(1) س. ن: ص: نفسها.

(26) قحطان صالح الفلاح: الأدب والسياسة: قراءة في كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع . مجلة جذور. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ج 28. مج 11. رجب 1430هـ. يوليه 2009م، ص 73.

(27) عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة. مصدر سابق. ص ص 111-112.

(28) س. ن: ص 116.

(29) س. ن: ص 120.

(30) س. ن: ص 123.

(31) يُرجى الملاحظة أنه سبق لنا دراسة الكتاب دراسة قائمة بذاتها. وقد سبق الإشارة إليها. ولذا لن نقف طويلاً على تحليل حكايات من «فاكهة الخلفاء»، سنأخذ نماذج للاستدلال بها على طبيعة الإرسال والاستقبال بين الراوي والمروي عليه فحسب.

(32) أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء. تحقيق وشرح: محمد رجب النجار. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، سلسلة الذخائر. ع (94). 2003م، ص 64.

(33) س. ن: ص 64.

(34) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه. مرجع سابق. ص 62.

(35) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة «نظرية جمالية التجاوب في الأدب». ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. فاس / المغرب. د. ت. ص 77.

(36) فاكهة الخلفاء: ص 98.

(37) س. ن: ص 101.

(38) س. ن: ص 114.

(39) محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي «دراسة في السردية العربية». كلية الآداب بمنوبة. تونس بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط 1. 1998م، ص 362.

(40) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. نهضة مصر. القاهرة. 2014م، ص 150.

(41) ألف ليلة وليلة (ذات الحوادث العجيبة . والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية. ولطائف وطرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان) . طبعة محمد علي صبيح وأولاده. بميدان الأزهر بمصر د. ت. المجلد الأول. ص 5.

(42) عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل «دراسات في السرد العربي». دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط 1. 1988م، ص 33.

(43) ألف ليلة وليلة: ص 7.

(44) عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. ص 33.

(45) ألف ليلة وليلة: ص 7.

(46) س. ن: ص 10.

(47) ذو الرَّأْيِ الرَّشيد: المراد صاحب العقل والتفكير والنظرُ والتأمل.. والشخص الرَّشيد: أي العاقِلُ الهادئ.

(48) ألف ليلة وليلة: ص 14.

(49) يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي. المجلس الأعلى للثقافة. 2008م، ص98.

(50) عبدالقادر شريف بموسى: قراءة جديدة في حكايات ألف ليلة وليلة. الاغتراب ورمزيته في حكاية الصياد والعفريت. مجلة التراث العربي. مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب دمشق. العدد 106، 2007م ص 153.

(51) عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، ص 101.

(52) جيرار جنيت: خطاب الحكاية «بحث في المنهج». مرجع سابق. ص 244.

(53) أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء: ص 69.

(54) س. ن: ص 69.

(55) س. ن: ص 72.

(56) س. ن: ص 72.

(57) سيلفيا بافل: توالد السرد في ألف ليلة وليلة، ترجمة: نهى أبو سديرة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع 1994م، ص 47.

(58) عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1971م، ص 129.

(59) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي «من أجل وعى جديد بالتراث»، المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1، 41992م، ص 35.

(60) يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي. المجلس الأعلى للثقافة. 2008م، ص 92.

(61) ألف ليلة وليلة: ص 57.

(62) س. ن: ص 60.

(63) س. ن: ص 61.

(64) س. ن: ص 61.

(65) س . ن: ص 62.

(66) س. ن: ص 63.

(67) س. ن: ص 63.

(68) س. ن: ص 63.

(69) س. ن: ص 63.

(70) س. ن: ص 64.

(71) س. ن: ص 64.

(72) وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن (تفسير ابن كثير أنموذجًا) . تبر الزمان ـ تونس ـ 2001م، ص 257.

(73) عبدالكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح ـ ت: محمد بنيس ـ منشورات الجمل ـ ط1 ـ 2009م، ص 194.

(74) الشواهد النصية والحكائية في الكتابين غزيرة وكثيرة، ولا سيما في الحكاية الإطار للكتابين، وحرصًا على الإيجاز وعدم التكرار لما هو معلوم وشائع، سنقتصر على تحليل حكايات من الليالي نقرأها قراءة نقدية جديدة، تخدم فكرتنا، وتكون بمثابة أمثلة تحليلية على طبيعة السرد في الحكاية التراثية ولا سيما أشكال المروي عليهم.

(75) ألف ليلة وليلة: ص 16.

(76) س. ن: ص 21.

(77) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, OP. Cit, p726.

(78) ألف ليلة وليلة: ص 23.

(79) س. ن: ص 39.

(80) س. ن: ص 64.

(81) إذا كان شهريار قد أبقي علي حياة شهرزاد بعد سماعه لما روته من قصص، فإن الصبية تُبقي علي حياة الصعاليك بعد رواية قصصهم وسماع أحاديثهم الغريبة ومعرفة أخبارهم العجيبة.

(82) يوسف الشاروني: الحكاية في التراث العربي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ 2008م، ص 109.

(83) عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، ص ص 145-146. (بتصرف).

(84) ألف ليلة وليلة: ص 18.

وصف الشيب وبكاء الشباب في الشعر الجاهلي
دراسة أدبية نقدية

مواهب أحمد علي محمد(*)

تمهيـــد
معنى الشيب والشباب

أولا: معنى الشيب:

وردت لفظة الشَّيْبُ في لسان العرب بمعنى بياض الشَّعَر، والمشيب دخول الرجل في حد الشيب من الرجال، والشيب جمع أشيب، والأشيب المبيض رأسه.

قال ابن السِّكِّيت في قول عدي[1]:

تصْبُو، وأنَّى لَكَ التَّصابي؟ والرأسُ قَدْ شابَهُ المَشيِبُ

يعني بيَّضه المشيب.

أما في القاموس المحيط فالشَّيْبُ الشعر وبياضه وهو أشيب[2].

كما وردت لفظة الشيب في الذكر الحكيم قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾[3] وأيضا قوله تعالى: ﴿ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً ﴾[4] أي بعد قوة الشباب ضعف الكبر وشيب الهرم.

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة تبوك - الكلية الجامعية بحقل.

كما ورد عن النبي، صلى الله عليه وسلم: عجل عليك الشيب يا رسول الله قال: «**شيَّبتني هُودُ وأخواتها وما فعل بالأمم قبلي**»[5].

وفي الحديث الشريف عن النبي، صلى الله عليه، وسلم يقول الله تعالى: «**الشيب نوري وأنا أستحي أن أحرق نوري بناري**»[6].

وقال أحد الحكماء: الشيب نور لمن اهتدى، وظلمة لمن ظلم، وقيل: المشيب غمامة تمطر الأمراض، وأول مواعيد الفناء[7].

ثانيا: معنى الشباب:

ذكر ابن منظور معنى كلمة شباب: الفتاء والحداثة، والشباب: جمع شاب وكذلك الشبان قال الأصمعيُّ: شب الغلام يشب شبابا وشبوبا وشبيبا . ومررت برجال شببة أي شبان وفي حديث عمر، رضي الله عنه، «كنت أنا وابن الزبير في شببة معنا»[8].

كما ورد ذكر الشباب في المعجم الوسيط: شب الغلام شبابا أدرك طور الشباب، والشاب من أدرك سن البلوغ ولم يصل إلى سن الرجولة جمع شبان وهي شابة[9].

المطلب الأول: البكاء على الشباب

إن الشاعر الجاهلي كان يحس إحساسا كبيرا بالزمن، وهذا الإحساس جعله يندفع إلى اغتنام أوقات الشباب، حريصا عليها أشد الحرص... كان يشعر في قرارة نفسه شعورا ما بأن ذلك الحين قد منحه مقدارا أكبر من الحرية تجاه الزمن ، تلك الحرية التي تمثلت لديه في إشباع رغائبه وتحقيق أهدافه[10].

وقال الصوُّلي في كتاب: (فضل الشباب على الشيب) «إن الشيب لا يقدم مؤخَّرًا ولا يؤخرُ مقدَّما، بل ربما عدل بجلائل الأمور، ومهمات الخطوب عن المشايخ إلى الشباب لاستقبال أيامهم وسرعة حركاتهم

وحدَّة أذهانهم وتيقُّظ طباعهم، ولأنهم على ابتناء المجد أحرص وإليه أصبى وأحوج»[11].

فلابد أن يحس الشعراء عند ذهابه بالحزن والألم، فعبروا عنه في أشعارهم في بكاء وتحسر على أيامه الماضية، وعدم جدوى عودته.

يقول الشاعر الربيع بن ضبع الفزاريُّ[12]:

أصبحَ منِّي الشَّبابُ قد حَسَرَا إن كان ولّى فقد ثوى عُصُرا
ودعَّنا قَبْلَ أنْ نُودِّعَهُ لمَّا قضى مِنْ جماعنا وَطَرا
ها أنا ذا آمُل الخلودَ وقد أدرك عقلي ومولدي حُجُرأ
أبا امرئ القيس هَلْ سمعتَ به؟ هيهاتَ هيهاتَ طَال ذا عُمُرا
أَصبحتُ لا أَحملُ السِّلاحَ ولا أَملكُ رأسَ البعيرِ إنْ نَفَرَا
والذئبُ أَخشاهُ إنْ مررتُ بهِ وحدي وأَخشى الرِّياحَ والمَطرا

فالشاعر عاش مائتين وأربعين عاما فملَّ وسئم الحياة بعد أن ودَّع عصره، فيأمل الخلود فيها فقد لحق مولده وعصره حجر والد امرئ القيس، فالضعف متمثل فيه في عدم قدرته على حمل السلاح، ولا يملك رأس البعير في نفوره، وخشيته من الذئب عندما يمر وحيدا، وخوفه من الرياح والمطر.

وشبيه من هذا قول سعية بن القريض اليهودي الذي بكى شبابه وعزى نفسه بأنه جرى مع الشباب في إبانه، وصار شيخًا فانيًا، وأنه لن يعود إلى ما كان عليه من شباب قائلا[13]:

أَلاَ إنّي بَليتُ وَقَد بَقيتُ وَإنّي لَنْ أَعُودَ كَمَا غَنيتُ
فَإنْ أَوْدَى الشَّبَابُ فَلَمْ أُضعْهُ وَلَمْ أَتْكلْ عَلَى أَنّي غُذيتُ

يقول سلامة بن جندل السعديُّ متحسرا متفجعا لذهاب الشباب الذي كان محمودا يعجب الناظرين ويروقهم، ولّى شبابه وأدبر حثيثاً

سريعاً، فطلبه ولكنه لا يدرك ركض اليعاقيب لسرعته، بكل ما فيه من لذات وشجاعة في منازلة الأعداء، وها هو ذا الشيب حاضرا لا يستطيع إنكاره[14]:

أَوْدَى الشَّبابُ حَميداً ذُو التَّعاجيب أَوْدَى وذلكَ شَأْو غَيْرُ مَطْلُوب
وَلَّى حَثيثاً وهذا الشَّيْبُ يَطْلُبُهُ لو كان يُدْرِكُهُ رَكْضُ اليَعَاقيب
أَوْدى الشَّبابُ الَّذي مَجْدٌ عَواقِبُهُ فيه نَلَذُّ، ولا لَذَّات للشِّيب
يَوْمانِ: يَوْمُ مُقَاماتٍ وأَنْدِيَة وَيَوْم سَيْرٍ إلى الأَعْداء تَأْويب

أما عروة بن الورد فيتأسف إلى ما آلت إليه نفسه بعد الشباب والنضارة فيقول[15]:

لَبِسْنَا زماناً حُسْنَها وشَبابَها وَرُدَّتْ إلى شَعْواء والرأسُ أشيبُ

أما المرقِّش الأكبر فيبكي على فقد الشباب فيرى أن الخضاب لا يعيد عهد الشباب ولا جماله، فهيهات هيهات أن يعود للنفس قوتها، وطموحها، وإقبالها على الحياة بعد حلول الشيب ، ويألم لما أصابه من مشيب وصلع ظاهر قائلا[16]:

هَل يَرْجعَنْ ليْ لِمَّتيْ إنْ خَضَبْتُهَا إلَى عَهْدِهَا قَبْلَ الْمَشيْبِ خضَابُها
رَأَتْ أُقْحُوانَ الشَّيْبِ فَوْقَ خَطيطَةٍ إذَا مُطِرَتْ لم يَسْتَكِنَّ صُؤَابُهَا
فإنْ يُظْعِنِ الشَّيْبُ الشَّبابَ فَقَدْ تُرَى بِهِ لِمَّتي لم يُرْمَ عَنْها غُرابُهَا

ونرى عمرو بن قميئة متلهفاً على مصابه الجلل متحسراً على شبابه، فلا يرى فقده شيئا هيِّناً صغيراً، بل مصابا جللا فقد فيه صحة البدن، وروعة الوجه، والقوة الروحية وطيب العيش، فقد شيئا عظيما في شبابه فيقول[17]:

يا لَهْفَ نَفْسي عَلَى الشَّبابِ، ولَمْ أَفْقِد بِهِ إذ فَقَدْتُهُ أَمَمَا !
قَدْ كُنْتُ في مَيْعَةٍ أُسَرُّ بها أَمْنَعُ ضَيْمي وأَهْبِطُ العُصما
وأَسْحَبُ الرَّيطَ وَالبُرُودَ إلى أَدْنَى تِجاري، وَأَنْفُضُ اللِّمَما

قال أبو كبير الهذليُّ يخاطب ابنته[18]:

أزُهيرُ عن شيبة من معدلِ — أم لا سبيلَ إلى الشَّباب الأوّلِ
أم لا سبيلَ إلى الشَّبابِ وذكرُهُ — أشهى إليَّ منَ الرَّحيقِ السَّلسلِ
ذهبَ الشَّبابُ وفات منّي ما مضى — ونضا، زُهير كريهتي وتبطُّلي

إنه لا سبيل إلى إنكار شيبه، فأصبح حقيقة، ولا عودة إلى أيام الشباب الجميلة بكل ما فيها.

يقول معاوية بن مالك[19]:

أَجَدَّ القلبُ مِنْ سَلْمى اجْتنابا — وأَقْصَرَ بَعْدَ ما شَابتْ وشَابَا
وشابَ لِداتُهُ وعَدَلْنَ عَنْهُ — كما أَنْضَيْتَ مِنْ لُبْسٍ ثيابَا
فإنْ تَكُ نَبْلُها طاشَتْ ونَبْلي — فقد نَرْمي بها حقَباً صِيَاباً
فَتَصطادُ الرِّجالَ إذا رَمَتْهُمْ — وأَصْطادُ المُخَبَّأَة الكعابَا

يتحدث عن محبوبته كان يدرج في صرفها قلبه ويسلي، فلما كبر وصاحبته سلمى كف كل منهما عن لهوه وجهله في الصبا، كما شابت لداته من النساء فعدلن عنه، ثم استرجع ذكريات الصبا، وما كان يصيد من كل مخبأة كعابا، وكان أمرهما من قبل على استقامة.

قال الأعشى[20]:

بَلْ ليتَ شعْري هلْ أعودنَّ ناشئاً — مثْلي زُمينَ أحُلُّ برقة أنقدَا
إذْ لمّتي سَوْداءُ أتْبَعُ ظلَّها — ددناً قُعودَ غواية أجري ددَا
يَلْوينني دَيني النَّهارَ، وأجتزي — دَيْني إذا وَقَذَ النّعاسُ الرُّقّدَا
هلْ تذكرينَ العهْدَ يا بنة مالك — أيَّامَ نَرْتَبِعُ السِّتَارَ، فثَهْمَدَا

فالشاعر يتحسر على شبابه الضائع متمنيا لو عاد إلى عهد صباه، متمتعا بلهوه وغيه وفروسيته ونجدته وكرمه ومنازلته الأقران، والخروج للصيد، لكن هيهات أن تعود تلك الأيام.

يقول عدي بن زيد[21]:

بَانَ الشَّبابُ فما لَهُ مَردُودُ   وعَلَيّ مِنْ سِمَةِ الكَبيرِ شُهودُ
شَيْبٌ برأسي واضحٌ أُعقبْتُهُ   مِنْ بَعْدِ آخَرَ بَانَ وَهْوَ حَميدُ
وأَرَى سَوادَ الرَّأس يَنْقُصُهُ البلَى   والشَّيْبُ عَنْ طُولِ الحياة يَزيدُ
ولَقَدْ بَكيت عَلَى الشَّباب لَوْ أَنه   كَانَ البُكاءُ بِهِ عَلَيَّ يَعُودُ
لَيْسَ الشَّبابُ وإنْ جَزِعْتَ بِراجِعٍ   أَبداً، ولَيْسَ لَهُ عَلَيْكَ مُعيدُ

ذهب عهد الشباب ولا يستطيع العودة، وأيامه بكل ما فيها من نعيم وسعادة، والشيب يزداد كل يوم بتقدم الأيام، فيبكي الشاعر ويتحسر متألما، لكن هيهات لو يعود الشباب، وليت الجزع يعيد ما فات ذهاب لا عودة بعده.

كما أن الأسود بن يَعْفُر النهشليُّ يبكي شبابه لكن وهل ينفع البكاء لهذا المشيب البائس فما هي إلا خيالات وأوهام يتذكرها ، فتبدل حسن الشباب إلى شيب يعلو رأسه لكن أنّى يعود فيقول[22]:

هَل لِشبابٍ فاتَ مِنْ مَطْلب   أم ما بُكاءُ البائسِ الأَشيبِ
إلا الأضاليل ومَنْ لا يَزَل   يُوفي على مَهْلكه يَعصَب
بُدّلتُ شيبا قد عَلا لمّتي   بعد شَبابٍ حَسنٍ مُعجبِ
صَاحبتُه ثُمَّت فارَقتُه   ليتَ شبابي ذاك لم يَذْهبِ
وقد أُراني والبلى كاسمه   إذ أنا لم أصْلعْ ولم أحدَبِ

المطلب الثاني: ذم الشيب

ذكر ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد عن ذم الشيب، قال أعرابي: كنت أنكر البيضاء، فصرت أنكر السوداء، فيا خير مبدول وياشرَّ بدل[23]. وذكر في الظرائف واللطائف أقوال بعضهم عن الشيب أن أكثم بن صيفيّ قال: الشيب عنوان الموت، وقال مالك بن أنس:

الشيب توأم الموت ، وقال يونس النحوي: الشيب وكل عيب، وقال العتبي: الشيب مجمع الأمراض[24].

فقد ذم بعض الشعراء الجاهليين الشيب وكرهوه لأنه علامة الكبر والضعف ، ودلالة على انتهاء رسالة الإنسان ودوره في هذه الحياة.

قال عدي بن زيد[25]:

وَابْيِضَاضُ السَّوَادِ مِنْ نُذُرِ الشَّـ ـرِّ وَهَلْ بعده لأُنْسٍ نَذِيرُ

يصف الشاعر الشيب أنه لا يمكن للإنسان رده، وأنه نذير الشر الذي لا يمضي بعده أحد في الحياة.

ويقول عبيد بن الأبرص إنه عمر ولم يُقتل حتى يشيب، وشيبه شين لأنه كان يحب أن يقتل قبل أن يكبر[26]:

إمّا قَتيلاً وإمّا هَالِكًا والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ

وبعضهم يحس أنه لا مهرب ولا منجى منه ، وأنه داء شديد لا نجاة ولا برء منه ، فهو سهم لا يطيش كقول ساعدة بن جُؤية[27]:

يالَيْتَ شعْري ألا مَنْجى مِنَ الهَرمِ أمْ هَلْ على العيش بَعْد الشَّيْب منْ نَدم

والشَّيْبُ داءٌ نَجيسٌ لا دواءَ لَهُ للمرءِ كان صحيحا صائبَ القَحمِ

يقول عدي بن زيد[28]:

نَزَلَ المَشيبُ بِوَفْده لا مَرحَبَا ورأى الشَّبابُ مَكَانَهُ فَتَجَنّبَا

ضَيفٌ بَغيضٌ لا أرَى لي عُصرَةً منهُ هَرَبتُ فَلم أَجِد لي مَهرَبَا

بُدِّلتُ بالعَيش اللَّذيذ ونعمَة الـ عُمرَيْنِ هَمّاً شَاهداً ومُغَيَّبَا

ولَقَد يُصاحِبُني الشَّبابُ فَلم أَكُن آتي بِه إلَّا الفَعَالَ الأَصْوَبَا

ولَقَد حَفظتُ مَكانَهُ ورَعَيتُهُ وجَعلتُهُ منّي الأَحَبَّ لأَقرَبَا

يصف هذا الضيف غير المرغوب فيه ، هو ضيف بغيض مكروه لا مهرب منه ، ولقد صحب قبله الشباب فقضى فيه أعواما كانت صائبة، وكان صديقا مقربا محبًّا له.

وصف عمرو بن معدي يكرب شيب رأسه بالشناعة قائلاً[29]:

وَقَدْ عَجِبَتْ أُمامَةُ أن رأَتْني   تَفَرَّعَ لِمَتي شَيْبٌ فَظيعُ

المطلب الثالث: الشيب وعزوف النساء

الشيب علامة تدل على تقدم العمر والضعف، فلابد أن تؤثر هذه المرحلة في الإنسان، فتألم الشاعر الجاهلي كثيرا لإحساسه بنفور النساء، بل وبعدهن أحيانا لإحساسهن أنه فقد حيوية الشباب التي كانت سببا لجذبهن واستمالتهن.

يقول امرؤ القيس[30]:

أرَاهُنّ لا يُحْبِبنَ مَنْ قَلَّ مَالُهُ   ولا مَنْ رأيْنَ الشَّيْبُ فيه وقوّسا

فالشاعر يجعل قلة المال وضعف الجسد سبباً في صدِّ النساء بالإضافة إلى الشيب.

قال المرَّار بن منقذ[31]:

عَجَبٌ خَوْلَةُ إذْ تُنْكِرُني   أَم رأَتْ خولَةُ شيخا قد كَبِرْ
وكَساهُ الدَّهرُ سِبًّا ناصِعاً   وتَحَنَّى الظَّهرُ مِنْهُ فأُطِرْ
إنْ تَرَي شَيباً فإنِّي ماجِدٌ   ذو بَلاءٍ حَسَنٍ غَيْرُ غُمُرْ
ما أنا اليومَ على شيءٍ مَضَى   يا بْنَةَ القَوْمِ تَوَلَّى بحسَرْ
قد لَبِسْتُ الدَّهرَ مِنْ أَفْنَانِهِ   كلَّ فَنٍّ حَسَنٍ مِنْهُ حَبِرْ

يتعجب الشاعر من إنكار صاحبته له، إذ كبر وعلاه الشيب، ثم انتصر للمشيب، معتز بذكريات شبابه ولهوه في صباه.

الأعشى يصرح بأن حبيبته قد أنكرته ولم تعد تعرفه، فصدت عنه لشيب وصلع ألمَّا برأسه قائلا[32]:

وأَنْكَرَتْني، وَمَا كَانَ الّذي نَكِرَتْ   مِنَ الحوادثِ إلّا الشَّيْبَ والصَّلَعا

ويقول الأعشى أيضا[33]:

أثوى، وقصّر ليلةً ليزوَّدا فمضتْ وأخْلفَ منْ قُتيلةَ مَوْعدا
ومضى لحاجته، وأصبحَ حَبلُها خَلَقاً وكانَ يَظُنُّ أنْ لنْ يُنكَدَا
وأرى الغوانيَ حينَ شبتُ هَجَرْنني أنْ لا أكونَ لهُنَّ مثْلي أمْرَدا

فالشاعر تخلف ليلتقي بمحبوبته بعد اعتقاده أنها ستأتي ، لكن هيهات وأن النساء هجرنه لشيبه، وأنهن لا يستمررن مع من فقد شبابه.

قال عبيد بن الأبرص[34]:

ألا عَتَبَتْ عَلَيَّ اليَوْمَ عِرْسي وَقَدْ هَبَّتْ بلَيْلٍ تَشْتَكيني
فَقَالَتْ لي: كَبِرتَ فَقُلْتُ: حَقّاً لَقَدْ أَخْلَفْتُ حيناً بَعْدَ حينِ
تُريني آيةَ الإعْراضِ منْها وَفَظَّتْ في المَقَالةِ بَعْدَ لينِ
وَمَطَّتْ حاجِبَيها أنْ رأتْني كَبِرْتُ وأنْ قَد ابْيَضَّتْ قُروني
فَقُلْتُ لَها رُوَيْدَك بعضَ عَتْبي فَإنّي لا أرى أنْ تَزْدَهيني
وَعيشي بالَّذي يُغْنيكِ حَتَّى إذا ما شئتِ أنْ تَنْأَي فَبيني

فالشاعر يذكر عتاب زوجته التي هبت ليلاً لتقرعه وتلومه، وقد أشهرت في وجهه حججها، إذ أصبح هرما.

وهذا ما لا ينفيه، ثم يبين سلوكها نحوه، فقد أعرضت عنه وأغلظت قولها بعد أن كان ليناً، وقطبت حاجبيها ، وهنا يطالبها الشاعر بالتوقف عن هذه التصرفات ، وبالرفق في عتابها، وعدم الاستخفاف به ، وإلا فما عليها إلا أن تبتعد وتختفي من حياته ، فالشاعر يحس بوطأة الزمن عليه.

يقول الأسود بن يَعْفُر[35]:

قَدْ أصبحَ الحَبْلُ مَنْ أسماءَ مَصروما بَعْدَ ائتلافٍ وحُبّ كان مَكْتوما
واستبدلتْ خُلَّةً منّي وقد علمتْ أنْ لَنْ أبيتَ بوادي الخَسْفِ مَذْمُوما
عفٌّ صليبٌ إذا ما جُلبةٌ أرمنْ منْ خيرِ قومكَ موجوداً ومعدوما
لمَّا رأتْ أنَّ شَيْبَ المَرْءِ شامِلُهُ بَعْدَ الشَّبابِ وكان الشَّيْبُ مسؤوما

يتألم الأسود لانقطاع الود مع محبوبته أسماء بعد أن كان ينعم بمودتها، فقد استبدلت خلا غيره للشيب الذي اعتراه.

المطلب الرابع: علامات الشيب

لقد بيَّن الشاعر الجاهلي في شعره ما آلت إليه نفسه من ضعف ووهن جسدي متمثلا في قلة السمع وصعوبة في الحركة، وانحناء وتقوُّس في الظهر، وتثنِّي الجلد، وضعف الإبصار، والسقم. كل ذلك كان باعثا لأن ينتابه شعور قرب انتهاء رسالته ودوره في الحياة، والإصابة بالألم النفسي.

قال عمرو بن قَميئة(36):

كأنَّي وقد جاوَزْتُ تسعينَ حِجَّةً خلَعْتُ بها يوماً عِذَارَ لِجَامي
على الراحتين مرةً وعلى العصا أنوءُ ثلاثاً بعدهنَّ قِيامي
رمتْني بناتُ الدَّهرِ مَنْ حيثُ لا أَرى فكَيْفَ بمَنْ يُرمى وليس برامِ
فلو أنَّها نَبْلٌ إذاً لاتَّقيتُها ولكنَّني أَرمي بغَيْرِ سهامِ
إذا ما رآني النَّاسُ قالوا: أَلمْ تكنْ حديثاً جَديدَ البزِّ غَيْرَ كَهَامِ
وأهلكني تأميلُ يومٍ ولَيْلةٍ وتأميلُ عامٍ بَعْدَ ذاكَ وعامِ

فالشاعر تجاوز التسعين عاما حتى خلع عِذار لجامه كناية عن ترك القيادة ، فصعبت حركته مرة على راحتيه ومرة دون ذلك وأحيانا النهوض ثلاث مرات إلى أن يفلح ، تصيدته مصائب الدهر فأصبح يرمى وليس برام ، وصعوبة ذلك أنه يرمى بغير نبال ، فلو كانت سهام لكان قادرا على صدها ، فلم يعد كما كان في سابق عهده ، كما أصابه ألم نفسي من التأميل في العيش يوما وليلة وعاما بعد عام .

قال ذو الإصبع العدوانيُّ(37):

أصبحتُ شَيْخاً أرى والشَّخْصَ شَخْصَيْنِ
الشَّيْخَيْنِ أربعةً لمَّا مسَّني الكِبَرُ

لا أسمعُ الصوتَ حتَّى أستديرَ لَهُ ليلاً، وإنْ هو ناغاني به القمرُ
وكنتُ أمشي على الرِّجلَيْنِ مُعتدلاً فصرتُ أمشي على ما تُنبتُ الشَّجرُ
إذا أقوم عَجَنْتُ الأرضَ متكئاً على البَراجم حتَّى يذهبَ النَّفرُ

يصف الشاعر ما ألم به من عجز الشيخوخة متمثلا في ضعف الإبصار وقلة السمع وصعوبة الحركة إلا متكئا.

يقول لبيد[38]:

أَلَيْسَ ورائي، إنْ تراخَتْ مَنِيَّتي لُزُومُ العَصَا تُحْنَى عليها الأَصابعُ
أخبرُ أخبارَ القرونِ التي مضتْ أَدِبُّ كأَنِّي كُلَّما قُمْتُ راكِعُ
فأصبحتُ مثلَ السَّيفِ غَيَّرَ جَفْنَهُ تقادُمُ عهدِ القَيْنِ والنَّصْلُ قاطِعُ

عُمر لبيد يخبر أَخبار قرون مضت عاشها، فأصبح لازما للعصا لا يستطيع التحرك دونها يدب دبيبا، فجسد بال ونفس عازمة عزيرة كالسيف.

قال عامر بن جُوَيْن[39]:

المَرْءُ يبكي للسَّلا مة والسَّلامةُ لا تُحِسُّهْ
أو سالمٌ مِنْ قد تثنَّى جِلْدُهُ وابيضَّ رأسُهْ
أو دبَّ مِنْ هَرَم وأَوْ دى سَمْعُهُ وانْقَّ ضِرْسُهْ
أَوْدى الزَّمانُ بأَهْلِهِ وبأَقْرَبَيْهِ فقلَّ أُنْسُهْ

يبكي الشاعر لذهاب عهد الشباب وقوته وسلامته، وقد حل مكانه تثنِّي الجلد وشيب في الرأس، وقلة في السمع، وصعوبة في الحركة، وخلع ضرسه، ووحشة بلا أنيس بعد أن فقد أهله وأقرباءه.

قال المستوغر[40]:

إذا ما المَرْءُ صمَّ فلمْ يُناجى وأَوْدَى سَمْعُهُ إلَّا نِدَايَا
ولاعبَ بالعشيِّ بَنِي بنيهِ كفعلِ الهرِّ يحترشُ العظايَا

يلاعِبُهُم، وودُّوا لوْ سَقوه مِنَ الذَّيْفانِ مُترعةً ملايَا
فلا ذاقَ النَّعيمَ ولا شراباً ولا يُسْقَى مِنَ المرضِ الشِّفايا
فذاكَ الهمُّ ليسَ لَهُ دواءٌ سِوى الموتِ المُنطَّقِ بالمَنايا

يتحدث المستوغر عمَّا أصابه في كبره من قلة في السمع، يتلاعب به بنو بنيه فعل الهر في احتراش العظايا وصيدها في المساء، يلاعبهم وودوا لو سقوه السم، لا يذوق نعيما ولا يُسقى ما يشفيه من مرضه، فحل به همٌّ ليس له دواء سوى الموت.

فعباد بن شداد يقول[41]:

يا بُؤسَ للشَّيخ عبّادِ بنِ شدَّادِ أضْحَى رهينةَ بيْتٍ بيْنَ أعْوادِ
وتهزأُ العرسُ منِّي إنْ رأتْ جَسدي أحْدبَ لم تبْقَ منْهُ غيرُ أجْلادِ
فإنْ تريني ضعيفاً قاصراً عُنقُي فقدْ أُكعكعُ عنّي عَدْوَةَ العادي
وقدْ أفيءُ بأثْوابِ الرَّئيسِ وقد أغدُو على سلْهَبٍ للوَحْشِ صيَّادِ

لقد آلم هذا الشيخ إقامته في بيته كاللحد، تستهزئ منه زوجته بعد أن صار ضعيف العظم محدودب الظهر، فلم يبق منه إلا تثنِّي الجلد متذكرا أيام بطولاته السابقة.

يقول أبو الطّمحان القيني[42]:

حَنتْني حانياتُ الدَّهرِ حتَّى كأنّي خاتلٌ يَدْنو لصيْدِ
قريبُ الخطْوِ يَحْسَبُ مَنْ رآني ولستُ مقيَّدًا أنَّي بقَيْدِ

قال الربيع بن ضبع الفزاري[43]:

ألا أبلغ بنيّ بَني رَبيعٍ فَأَشرارُ البَنينَ لكُم فداءُ
بأنّي قد كَبرتُ وَدَقَّ عَظْمي فَلا تشغلكُمُ عَنّي النّساءُ
إذا كانَ الشّتاءُ فأدفئوني فَإنَّ الشّيخَ يَهدمُهُ الشّتاءُ
وَأَمّا حينَ يَذهَبُ كُلُّ قر فَسربالٌ خَفيفٌ أَو رداءُ
إذا عاشَ الفَتى مائتَينِ عاماً فَقَد ذَهَبَ اللّذاذةُ وَالفَتاءُ

يطلب الشاعر من أبنائه وهم في زمرة انشاغلهم ألا ينسوه، لأنه أصبح شيخاً كبيراً وضعيف الجسد، أن يدثروه بالملابس إذا دخل فصل في الشتاء، لأن هذا الفصل يضعف قوة الشيخ ويهدم عمره، ويخاف عليه فيه.

يقول الأسود بن يعفر[44]:

قدْ كنتُ أهدي ولا أُهدى، فعَلَّمَني حُسْنَ المَقَادَةِ أنِّي أفقدُ البَصَرا
أمشِي وأقبعُ جُنَابا لِيَهْدِيني إنّ الجنيبةَ مما يَجْشم الغَدرا

أصبح بعد فقد بصره في الكبر ، يهدى إلى طريقه بعد أن كان يهدي، كالدابة التي تقاد بلا رأفة أو رحمة.

المطلب الخامس: اليأس وتمنّى الموت

إن حرص الإنسان على الدنيا وحبه للعيش يجعله يقف موقفاً قلقاً من مسألة الموت ، ومرور الزمن المتمثل في ظهور الشيب ومجيء الشيخوخة، فمن البدهي أن يجزعوا (الشعراء) من ظهوره ويخافوه ، لأنه يقربهم من نهاية رحلة العمر، إن طال الزمن أو قصر فلا مفر منه، فعمَّر بعضهم طويلا حتى تمنى مجئ الموت ويئس من حياته. فقد وصف بعضهم الشيب كما قال ابن عبد ربه : قيل: إنه خطام المنية وقال بعضهم: نذير الآخرة[45].

وصف أبو زبيد الطائي حاله عندما أحس بدنو أجله، أنه كان حازما فأصبح مثل ولد الناقة الذي يُحمل لا خير في حياته بل تكفينه أفضل، مستعدا ومرحبا برحيله الذي يأتيه قائلا[46]:

إذا جعلَ المرءُ الَّذي كان حازماً يحلُّ به حلَّ الحُوار ويحملُ
فليسَ له في العيشِ خيرٌ يريده وتكفينه ميتاً أعفُّ وأجملُ
أتاني رسُولُ الموتِ يا مرحباً به ويا حَبَّذا هو مرْسلا حين يُرسَلُ

عاش ابن حممة الدوسيُّ، أربعمائة سنة غير عشر سنين ، كبر الشاعر فأصبح خائفا مثل الشخص الذي أفلت من الثعابين، لم يفنه الموت لكن السنون التي تتابعت عليه ثلاثمائة عام ونيف، يحكي أخبار قرون مضت منتظرا قدره يوما ما يقول(47):

كبرتُ وطالَ العُمْرُ حتَّى كأنَّني   سليمُ أفاعٍ، ليلة غير مودعِ
فما الموتُ أفناني ولكن تتابعتْ   عليَّ سنونٌ مِنْ مصيف ومربعِ
ثلاثُ مئينَ قد مررنَ كواملا   وها أنذا أرتجي مرَّ أربعِ
وأصبحتُ مثْلَ النَّسرِ طارتْ فراخُهُ   وإذا رامَ تطايرًا يقلن له وقعِ
أخبِّرُ أخبارَ القرونِ الَّتي مضتْ   ولابدَّ يوما أنْ يُطار بمصرعي

قال زهير بن جناب(48):

لقد عمَّرتُ حتَّى ما أُبالي   أحتفي في صباحي أو مَسائي
وحقٌّ لمَنْ أتتْ مائتانِ عاماً   عليه أن يملَّ مِنْ الثواءِ

عمَّر أربعمائة وعشرين سنة فكان يتوقع الموت صباحا ومساء، فمن عاش مائتين يمل طول عمره فما بالك بمن عمَّر كل هذه الأعوام.

يقول زهير بن جناب أيضا(49):

الموْتُ خَيْرٌ للفتى   فَلْيَهْلكَنْ وبه بَقيَّهْ
مِنْ أَنْ يُرى الشَّيخُ الكَبيـ   ـرُ يُقادُ يُهْدى بالعَشيَّهْ
مِنْ كُلِّ ما نالَ الفَتى   قد نِلتُهُ إلَّا التَّحيَّهْ

يتمنى زهير أن يموت وبه بقية من قوة الشباب ، حتى لا يظل يعاني الآلام الجسدية والقروح النفسية في الشيخوخة.

يقول زهير بن أبي سُلمى إنه بلغ من العمر عتيا حتى سئم الحياة(50):

سَئِمْتُ تَكَاليفَ الحياةِ ومَنْ يَعِشْ   ثَمانينَ حَوْلا لا أبا لك يَسأمِ

وقال النابغة الذبيانيُّ(51):

المرءُ يأملُ أنْ يعيشَ وطولُ عيشٍ قد يَضُرُّهْ
تفنى بَشاشَتُهُ ويبقى بعدَ حُلوِ العيشِ مُرُّهْ
وتخونُهُ الأيَّامُ حتَّى لا يرى شيئاً يسرُّهْ

يرى أن طول العيش قد يأتي فيه ما يسوء العيش، تفنى فيه نضارة الحياة وحلوها، ويبقى مايضره، ولا يأمن فيه غدر الأيام.

يقول مصاد بن جناب[52]:

فللموتِ ما نغذى وللموتِ قصرنا ولابُدَّ منْ مَوْتٍ وإنْ نفسَ العمرُ
فليس بباقٍ إنْ سَألتَ ابنَ مالك على الدَّهرِ إلَّا مَنْ لَهُ الدَّهرُ والأَمرُ
كأنَّك ترجوَ أنْ تعيشَ ابنَ مالك كعيشِ هُبَل، لقد سفهت على عَمدِ
وماذا تُرجِّى مِنْ حياةٍ ذليلةٍ تُعمِّرها بين الغطارفةِ المُردِ
وأنتَ لفي في البيتَ كالرَّألِ مُدنفٌ وقد كنت سبَّاقا إلى غايةِ المجدِ

إن الموت أمر مقدر وحتمي، وهو الأصل في وجود الإنسان، ويعترف الشاعر بأن كل ما نفعله من عيش وبناء إنما هو للموت، فلابد منه وإن طال العمر.

والمستوغر قد سئم حياته، لأنه عاش أكثر من ثلاثمائة عام قائلا[53]:

وَلقد سئمتُ منَ الحياةِ وطُولِها وازددتُ مِنْ عددِ السِّنين مئينَا
مئةٌ أتتْ مِنْ بعْدِها مئتانِ لي وازددتُ مِنْ عددِ الشُّهورِ سنينَا
هلْ ما بقَي إلَّا كمَا قدْ فاتنا؟ يومٌ يكرُّ وليلةٌ تحْدُونَا

يقول عبيد بن الأبرص في معلقته (أقفر من أهله ملحوب)[54]:

فكلُّ ذي نعمةٍ مخلوسُها وكلُّ ذي أملٍ مكذوبُ
كلُّ ذي إبلٍ موروُثها وكلُّ ذي سَلَبٍ مسلوبُ
وكلُّ ذي غيبَةٍ يؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ

ينظر الشاعر إلى الحياة نظرة تشاؤم ويأس وكلها أكاذيب، فكل نعمة إلى زوال، وكل أمل إلى يأس، وكل نعيم زائل مهما كثر أو قل، وكل غائب يعود إلا غائب الموت، والموت يأتي على الجميع.

الخاتمة وأهم النتائج:

1. لقد بكى الشعراء وتحسروا على شبابهم الذي مضى ، عهد النشاط والحيوية والمغامرات فقد كانوا مفعمين بالصحة وافريها .
2. كما تألموا لمجئ الشيب، لكنه أمر حتمي لا يمكن رده مستسلمين إليه ، فهو سبب في ضعف الجسد وإصابتهم بالوهن وقلة الحركة والنشاط .
3. بين الشعراء موقفهم من صدود النساء وبعدهن عنهم، فمصابهم جلل معلنين استسلامهم لذلك لأنه أمر حتمي.
4. كما ذم الشاعر الجاهلي الشيب حين وصفه بأنه داء نجس، وشديد، ونذير الشر، والضيف البغيض والشيء الشنيع.
5. تمثلت علامات الشيب في ضعف الإبصار، وقلة السمع والحركة وتثنِّي الجلد والضيق النفسي .
6. شكلت الشيخوخة، والهرم، والعجز جُرْحا مؤلما عميقا في نفس الشاعر الجاهلي، لأنها خطام المنية ، ونذير وتوأم الموت، والعمر الذي تمتنع فيه عنه لذائد الحياة والمشاركة في المُتع.
7. يئس الشاعر الجاهلي لطول عمره بل تمنَّى بعضهم الموت ظنًّا منه أن يكون ذلك خلاصا له مما هو فيه.

الهوامش

(1) لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر بيروت، (دون تاريخ) مادة (شيب).

(2) القاموس المحيط ، للعلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان، الطبعة الثامنة 1426هـ - 2005م، مادة (شيب) ص103.

(3) سورة مريم الآية (4) .

(4) سورة الروم الآية (54) .

(5) الطبقات الكبرى، محمد بن سعد بن منيع الزهري، تحقيق علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى 1421هـ - 2001م، 375/1. المراد بأخواتها «عبس والمرسلات والنازعات».

(6) الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، لأبي منصور الثعالبي، جمعها الإمام أبو نصر المقدسي، تحقيق ناصر محمدي محمد جاد، مراجعة وتقديم الدكتور حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية - القاهرة ، 1430هـ - 2009م، ص 360.

(7) روض الأخيار المنتخب من ربيع الأبرار، محمد بن قاسم بن يعقوب الأماسي، تحقيق محمود فاخوري، دار القلم العربي، ص 413، 415، (دون تاريخ) .

(8) لسان العرب، مادة (شبب) .

(9) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية - مصر ، الطبعة الرابعة 1425هـ - 2004م، مادة (شبَّ)، ص 470 .

(10) الإنسان في الشعر الجاهلي، الدكتور عبدالغني أحمد زيتوني ، إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ، العين - الإمارات، الطبعة الأولى 1421هـ - 2001م، ص 420.

(11) الظرائف واللطائف، ص 356.

(12) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، تحقيق محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري (دون تاريخ)، 168/3.

(13) ديوان الأصمعيات، أبو سعيد عبدالملك بن قُريب، تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفي، دار صادر - بيروت، الطبعة الثانية 1425هـ - 2005م ، ص 96.

(14) ديوان سلامة بن جندل، صنعه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية 1407هـ - 1987م، ص 88-92.

(15) ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت يعقوب بن إسحاق، حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد، (دون تاريخ) ، ص 28.

(16) المفضليات للمفضل الضبي ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة السادسة، الناشر دار المعارف - القاهرة، (دون تاريخ)، ص 236.

(17) ديوان عمرو بن قميئة، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية - معهد المخطوطات العربية، 1385هـ - 1965م، ص 48-50.

(18) (ورد اسمه عامر بن الحليس) شرح أشعار الهذليين، لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري ، حققه عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة - القاهرة، (دون تاريخ)، 3/1069/1070.

(19) المفضليات ، ص 357.

(20) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين ، الناشر مكتبة الآداب بالجماميزت، المطبعة النموذجية - مصر، (دون تاريخ)، ص 227.

(21) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع - بغداد، 1385هـ - 1965م، ص 123.

(22) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، صنعه الدكتور نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والأعلام - العراق، 1970م، ص 21.

(23) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، 1404هـ - 1983م، 2/356.

(24) الظرائف واللطائف، ص 364.

(15) ديوان عدي بن زيد، ص 85.

(26) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصّار، الناشر مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى 1377هـ - 1957م، ص 11.

(27) شعر ساعدة بن جؤية، دراسة وتحقيق، رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إعداد: ميساء قتلان، إشراف الأستاذ الدكتور حسين جمعة، جامعة دمشق، 1424هـ - 2003م، ص 237-238.

(28) ديوان عدي بن زيد، ص 113.

(29) ديوان الأصمعيات، ص 192.

(30) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة 1425هـ - 2004م، ص 86.

(31) المفضليات ، ص 82.

(32) ديوان الأعشى، ص 101.

(33) المصدر السابق، ص 227.

(34) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 133.

(35) ديوان الأسود بن يعفر، ص 59.

(36) ديوان عمرو بن قميئة، ص 44-47. (عمرو بن قميئة بن ذريخ بن سعد بن مالك الثعلبي البكري شاعر جاهلي مقدم. نشأ يتيما، وأقام في الحيرة مدة وصحب حجرا (أبا امرئ القيس الشاعر) وخرج مع امرئ القيس الشاعر في توجهه إلى قيصر، فمات في الطريق، كان يقال له (الضائع) الأعلام خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة عشرة 2002م، 83/5.

(37) ديوان ذي الإصبع العدواني (حرثان بن محرث)، جمعه وحققه عبدالوهاب محمد علي العدواني ومحمد نائف الدليمي، ساعدت وزارة الإعلام على نشره، مطبعة الجمهور - الموصل، 1393هـ - 1973م، ص 33-34.

(38) شرح ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، الكويت، 1962م، ص 170-171.

(39) المعمرون والوصايا، لأبي حاتم السجستاني سهل بن محمد، دار إحياء الكتب العربية- البابي الحلبي، القاهرة 1961م ، ص 53.

(40) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق عبدالحميد محمود المعيني، منشورات نادي القصيم الأدبي - بريدة، 1402هـ - 1982م، ص 46. (عمرو بن ربيعة ابن كعب التميمي السعدي، أبو بيهس: شاعر، من المعمرين الفرسان في الجاهلية. قيل: أدرك الإسلام، وأمر بهدم البيت الذي كانت تعظمه ربيعة في الجاهلية، لقب بالمستوغر لقوله يصف فرسا عرقت)، الأعلام 77/5.

(41) (هو عباد بن شداد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك، وهو من المعمرين في الجاهلية عش مائة وخمسين عام) شعر بني تميم، ص 243.

(42) (اسمه حنظلة بن الشرقي من بني كنانة ابن الغيث عاش مائتي سنة)، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر، الطبعة الأولى 1373هـ - 1954م، 257/1.

(43) الامالي ، 255/1.

(44) ديوان الأسود بن يعفر، ص 37.

(45) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق: الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، (دون تاريخ) 456/2.

(46) شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1967م، ص 132.

(47) المعمرون والوصايا، ص 28. (عمرو بن حممة بن رافع الدوسي من الأزد : أحد المعمرين، من حكام العرب في الجاهلية . يقول بني تميم إنه هو الذي يقال له ذو الحلم) الأعلام 5/77 .

(48) ديوان زهير بن جناب الكلبي ، صنعه الدكتور محمد شفيق البيطار، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى 1999م، ص 53.

(49) الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن عبدالمجيد بن مسلم بن قتيبة الدنيوري، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف - مصر، (دون تاريخ)، 379/1.

(50) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1408هـ - 1988م، ص 110.

(51) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر، الطبعة الثانية (دون تاريخ)، ص 230-231.

(52) شعر بني تميم في الجاهلية، ص 241.

(53) طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلام الجمحي، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1422هـ - 2001م، ص 36-37.

(54) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 13.